ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА

В. А. ЗАПАДОВ

РУССКИЙ СТИХ XVIII—НАЧАЛА XIX ВЕКА

(РИТМИКА)

(Лекция)

ЛЕНИНГРАД
1974

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение. Основные понятия. Постановка проблемы . . . 3
2. Реформа стиха. Создание русской национальной силлаботонической системы стихосложения 11
3. История шестистопного ямба 24
4. Эволюция четырехстопного ямба 36
5. Некоторые выводы 53

Научный редактор — профессор **Н. Н. Скатов**

Технический редактор *К. П. Орлова*

М-21662. Сдано в набор 24/X—73 г. Подписано к печати 20/II—74 г.
Объем 3,5 п. л. Формат 60×90 1/16.

Тираж 2300 экз. Заказ 1376. Цена 35 коп. ЦКФ ВМФ

1

Стихам как речи специфически размеренной всегда свойственна определенная ритмическая упорядоченность, в основе которой могут быть различные принципы меры. Длительность произношения, чередование долгих и кратких слогов создает метрические системы стихосложения, свойственные поэзии древней Греции и Рима, некоторых стран Востока. Строгая определенность количества слогов лежит в основе силлабического принципа, характерного для языков, в которых ударение имеет постоянное место (во французском языке ударение падает на последний слог, в польском — на предпоследний). Качественное отличие между ударными и безударными слогами играет главную роль в разнообразных тонических системах стихосложения.

В русской поэзии XVIII—XIX вв. господствовала силлабо-тоническая система, основанная на строгом повторении одинаковых соизмеримых элементов — стоп, каждая из которых в идеале состоит из сочетания ударного слога с одним или двумя безударными, а в реальности — из сочетания сильного слога (т. е. такого, на который по заданной схеме должно или может падать ударение), или икта, — с одним или двумя слабыми (т. е. такими, на которые по схеме ударение падать не должно). В зависимости от количества слогов в стопе (два или три) и от места ударного слога (первый или второй в двусложных стопах; первый, второй или третий в трехсложных) в русской классической силлабо-тонике различаются пять главных видов стоп, создающих соответствующие *метры*. Если условно обозначить сильный (в принципе ударный) слог значком —, а слабый (в принципе безударный) значком ◡, то стопа хорея может быть изображена графически сочетанием —◡, ямба ◡—, дактиля —◡◡, амфибрахия ◡—◡, анапеста ◡◡—.

В зависимости от числа стоп, повторяющихся в стихе (строке), каждый из основных метров может давать пять *размеров* — от двух до шести стоп. Одностопные стихи как самостоятельные размеры не встречаются; очень редко, главным

образом в стиховых экспериментах или переводах употребляются размеры, содержащие больше шести стоп (так, К. Бальмонт, Ш. Нуцубидзе, Н. Заболоцкий использовали для перевода поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» восьмистопный хорей).

Если в произведении чередуются стихи, содержащие разное число стоп, причем никакой закономерности в чередовании стихов различной длины отметить нельзя, возникают *вольные* размеры. Из этих размеров наиболее распространен вольный ямб, которым написаны, например, мелодрама Княжнина «Орфей», его же трагедия «Титово милосердие» и поэма «Попугай», комедия Грибоедова «Горе от ума», басни Крылова.

Однако стихи разной длины могут располагаться в произведении в определенной последовательности, упорядоченно (чаще всего при этом встречается объединение в симметричные ритмические единицы высшего порядка — строфы). Так, например, пушкинское стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» начинается с трех стихов шестистопного ямба, после которых следует один стих четырехстопный, завершающий строфу. После пробела, графически отделяющего одну строфу от другой, та же комбинация стихов разной длины повторяется во второй, третий и т. д. раз. В стихотворении М. Муравьева «Желание зимы» (1776) строфы имеют по восемь стихов, причем все нечётные стихи написаны шестистопным ямбом, а четные — трехстопным. Еще сложнее чередование разностопных стихов в «Воспоминаниях в Царском Селе» Пушкина, где 1, 2, 4 и 8-й стихи каждой строфы представляют собой ямб четырехстопный, 3, 5, 6 и 7-й — шестистопный. Несмотря на все различие этих произведений, есть нечто общее, что их объединяет: они написаны строфами *разностопного* ямба.

Ритмика произведений, сочиненных разностопными метрами, во многом определяется как выбором самого метра, так и последовательностью сменяющих друг друга стихов различной длины. Здесь есть свои закономерности и общего характера, свойственные поэзии той или иной эпохи в целом, и закономерности индивидуальные. Однако изучение этих закономерностей составит тему особого разговора.

Предмет данной работы — формирование русской силлабо-тонической системы и эволюция ритмики *равностопных* размеров (в первую очередь ямбических) в поэзии XVIII — начала XIX в. Необходимость специального изучения этой темы объясняется как неточностью существующей в стиховедческих работах картины становления силлабо-тоники в России,

так и многими неясностями в истолковании причин ее эволюции.

Сопоставим для начала две строфы из стихотворения Пушкина «Осень», причем обозначим значком // цезуру, а ударения поставим над теми слогами, которые создают ритмическое движение ямба:

I

Октя́брь уж наступи́л // — уж ро́ща отряха́ет
После́дние листы́ // с наги́х свои́х ветве́й;
Дохну́л осе́нний хлад, // доро́га промерза́ет.
Журча́ еще́ бежи́т // за ме́льницу руче́й,
Но пру́д уже́ засты́л; // сосе́д мой поспеша́ет
В отъе́зжие поля́ // с охо́тою свое́й,
И стра́ждут о́зими // от бе́шеной заба́вы,
И бу́дит ла́й соба́к // усну́вшие дубра́вы.

VII

Уны́лая пора́! // оче́й очарова́нье!
Прия́тна мне́ твоя́ // проща́льная краса́ —
Люблю́ я пы́шное // приро́ды увяда́нье,
В багре́ц и в зо́лото // оде́тые леса́,
В их се́нях ве́тра шу́м // и све́жее дыха́нье,
И мгло́й волни́стою // покры́ты небеса́,
И ре́дкий со́лнца лу́ч, // и пе́рвые моро́зы,
И отдале́нные //седо́й зимы́ угро́зы.

Перед нами две одинаковые по числу строк *содержательно-ритмические группы,* самим автором расчлененные на строфы. Обе написаны одним и тем же размером — шестистопным ямбом, но ритмика их различна, что с полной очевидностью выясняется при помощи статистического анализа. Для этого надо подсчитать количество ударений, приходящихся во всех восьми стихах строфы на первую стопу, затем — на вторую и т. д. В результате выясняется, что все восемь ударений в I-й строфе имеются только в 1, 4 и 6-й стопах, в трех стихах — 1, 2 и 6-м — нет ударения на 2-й стопе, в 7-м стихе оно отсутствует на 3-й стопе, а на 5-й стопе ударение имеет лишь один стих из восьми — 2-й. Если написать подряд, по порядку стоп цифры, обозначающие общее число ударений в I-й строфе «Осени», получится следующий ряд: 8; 5; 7; 8; 1; 8. А в VII-й строфе картина совершенно иная 7; 7; 4; 8; 1; 8. В данном случае мы сравниваем одинаковые по количеству стихов содержательно-ритмические группы, но чаще всего приходится сопоставлять произведения или их части, фрагменты, группы с разным числом строк, поэтому для сопоставления удобнее перевести цифры, означающие абсолютное количество ударений, в проценты. Для этого используется обычное уравнение, применяемое для определения процента; например, для 2-й стопы I-й строфы получаем уравнение $\frac{5}{8} = \frac{x}{100}$ (за 100%

принимается общее число строк анализируемого произведения, его части или содержательно-ритмической группы; в данном случае — 8), или $x = \frac{5 \cdot 100}{8} = \frac{500}{8} = 62,5\%$. Аналогичным образом производим вычисления и для других стоп сначала I-й, а потом VII-й строфы.

В результате получаем следующие показатели, характеризующие параметры ритмической кривой (или показатели степени ударности) I-й строфы: 100; 62,5; 87,5; 100; 12,5; 100%; 8 ст. (обычно указывают общее число стихов анализируемого материала). Параметры VII-й строфы: 87,5; 87,5; 50,0; 100; 12,5; 100%; 8 ст.

Еще пример. В 1830 г. Пушкин написал три произведения одинакового объема (по 14 стихов) — и во всех трех ритм различен. В стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...» (датируется 19 января) он имеет тот же характер, что и ритм VII-й строфы «Осени»· 85,7; 78,6; 57,1; 100; 14,2; 100%. Сонет «Поэту» (создан 7 июля) близок по типу ритма к I-й строфе «Осени»: 92,9; 64,3; 78,6; 100; 64,3; 100%. Параметры ритмической кривой сонета «Мадонна» (написан на следующий день, 8 июля) — 92,9; 64,3; 64,3; 100; 21,4; 100%.

Во всех пяти рассмотренных примерах характер ритма второго, послецезурного полустишия однотипен: ударность средней, пятой стопы значительно ниже, чем окружающих ее 4-й и 6-й (на рифме или клаузуле во всех силлабо-тонических размерах степень ударности всегда составляет 100%); при этом в сонете «Поэту» процент ударности 5-й стопы выше, чем в четырех других случаях.

Иначе обстоит дело в первом полустишии. В I-й строфе «Осени» и сонете «Поэту» степень ударности второй стопы ниже, чем третьей (если изобразить ритмическую кривую графически на диаграмме, то линия ритма поднимается от второй стопы к третьей, откуда и название этого типа ритма — «восходящий»). В VII-й строфе «Осени» и стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...», наоборот, степень ударности второй стопы выше, чем третьей (соответственно на диаграмме линия ритма как бы падает, снижается от второй стопы к третьей; назовем поэтому данный тип ритма «нисходящим»). Наконец, в сонете «Мадонна» показатели ударности второй и третьей стопы одинаковы, равны.

Чем объясняются такие колебания ритма шестистопного ямба в произведениях одного поэта, написанных в одном году, и даже внутри одного произведения? Что это — случайность или закономерность? А если закономерность, то на чем она основана? Существуют ли какие-нибудь законы, определяющие характер ритма?

Поэт и теоретик стиха Андрей Белый при помощи статистического метода исследовал русский четырехстопный ямб. Проанализировав стихи разных поэтов XVIII, XIX и начала XX в. (причем из сочинений каждого поэта, как правило, выбиралась для анализа «порция» в 596 стихов), Белый установил любопытную закономерность: у поэтов XVIII — начала XIX в. (например, Ломоносова, Державина, Озерова) ударность первой стопы больше, чем второй. У Батюшкова ударность этих стоп почти выравнивается. У всех последующих поэтов — от Жуковского и Пушкина до Блока и С. Городецкого — ударность первой стопы меньше, чем второй.

В чем же объяснение этой «реформы ритма»? «Невозможно полагать, — пишет А. Белый, — будто Жуковский или Пушкин сознательно пытались видоизменить русский ямб; поскольку это видоизменение есть смена одного ритма другим, поскольку тут более влияла не личность, а эпоха». Влияние эпохи, по Белому, сказывается на предпочтительном употреблении таких ритмических ходов, какие меньше были распространены в предшествовавшую эпоху. Сопоставив строку Державина «На ла̀ковом полу́ моём», в которой имеется «полуударение» на второй стопе («полуударением» Белый именует пиррихий, отсутствие ударения на икте, сильном слоге стопы), со строкой Пушкина «Напомина̀ют мнѐ онѐ», где «полуударение» находится на первой стопе, Белый приходит к заключению, что державинская строка «звучит медленнее, в темпе andante; пушкинская же строка — в темпе allegro.

Стиль од и торжественных посланий XVIII века ритмически отразился в русской поэзии обилием полуударений на второй стопе.

Бо́льшая вольность и простота быта, стиль дружеских шутливых посланий, свобода в овладении формой в начале XIX столетия запечатлелись и в ритме обилием полуударений на первой стопе ямба»[1].

Впоследствии А. Белый сделал попытку еще больше конкретизировать концепцию о прямой связи отдельных ритмических ходов с содержанием стихов. Составив схему «Медного всадника» и соединив линиями пиррихии в отдельных группах строк, Белый получил серию «фигур», каждую из которых он связал со строго определенной тематикой[2].

Концепции А. Белого были слишком явно обусловлены субъективным восприятием исследователя и столь же произвольным истолкованием ритма в целом, отдельных ритмических ходов в частности, а поэтому не получили широкого при-

---

[1] А. Белый. Символизм. М., 1910, стр. 263—264.
[2] См.: А. Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.

знания. Но его статистические данные, рисующие эволюцию четырехстопного ямба, вошли в стиховедческие труды.

Иное объяснение причин эволюции ритмики, другую — более полную — картину самой эволюции дает К. Ф. Тарановский, автор наиболее фундаментальной работы о двусложных размерах в русской поэзии, — работы, к сожалению, малодоступной советскому читателю, поскольку она написана на сербском языке и издана за рубежом. Исследователь подверг анализу гораздо больший материал, чем Белый, и высчитал среднестатистические показатели для различных размеров в разные периоды.

Так, для шестистопного ямба, по К. Ф. Тарановскому, характерны следующие параметры («профили ударности»)· в XVIII в.— 91,8; 64,4; 73,1; 95,1; 44,1; 100%; в 1814—1820 гг.— 90,7; 68,5; 68,7; 94,9; 39,4; 100%; в 1820—1840 гг. — 88,6; 69,5; 67,5; 94,4; 38,3; 100%. Средние показатели четырехстопного ямба: в XVIII в. — 93,3; 79,7; 53,2; 100%; в 1814—1820 гг. — 87,7; 87,7; 43,2; 100%; в 1820—1840 гг.— 84,4; 92,2; 46,0; 100%, и т. д.

Среднестатистические данные позволяют К. Ф. Тарановскому сформулировать «закон регрессивной акцентной диссимиляции, регулирующей ритмическую инерцию русского хореического и ямбического стиха»[1]. Наряду с данным законом в XVIII в. действует и другой — «закон стабилизации первого сильного икта» (т. е. первого слога, на котором по схеме данного размера надлежит быть ударению; в ямбах это — второй слог)

«Акцентная диссимиляция в русском стихе действует регрессивно, начиная с последнего (самого сильного) икта, и образует волнообразную линию ударений, причем сила акцентной диссимиляции ослабевает к началу строки: самому сильному (последнему) икту предшествует самый слабый (предпоследний), затем возникает опять сильный икт (третий с конца), но он как правило бывает слабей последнего, четвертый икт с конца опять становится слабым, но все же остается сильнее предпоследнего и т. д.»[2].

По мнению К. Ф. Тарановского, в XVIII в. влияние «закона первого сильного икта» сильнее, чем «закона регрессивной акцентной диссимиляции»; именно под воздействием первого закона степень ударности первой стопы четырехстопного ямба выше, чем второй. В середине второго десятилетия XIX в. действие обоих законов выравнивается, что сказывается на

---

[1] Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, стр. 376.

[2] Кирилл Тарановский. Основные задачи статистического изучения славянского стиха.— В сб.: «Poetics. Poetyka. Поэтика», II, Warszawa, 1966, стр. 184—185.

равной ударности первой и второй стоп. В 1820—1840 гг. «закон регрессивной акцентной диссимиляции» решительно побеждает, и именно этим обстоятельством объясняется повышение ударности второй стопы и падение ударности первой («волнообразная линия ударений» находит здесь самое полное выражение).

Статистические данные, приводимые К. Ф. Тарановским, его таблицы и диаграммы выглядят вполне убедительно. Сомнение вызывает лишь одно обстоятельство: законы, управляющие эволюцией ритма — одного из определяющих факторов поэзии, — начисто оторваны от самой поэзии и основываются на автономном действии фактора общеязыкового (акцентного). Но, как ныне выяснено, изучение истории русской рифмы лишь со стороны языка только запутало исследователей и привело их к ошибочным выводам. Конечно, язык — «строительный материал» поэзии, но законы у нее свои, и притом — исторически изменчивые. Анализ рифмы с позиций собственно поэтических — как органического элемента формы определенного художественного содержания — позволил выяснить, что эволюция русской рифмы вообще определяется совокупностью причин эстетического характера, а не непосредственно языкового (будь то орфография, орфоэпия, семантика, фонология и пр.)[1].

Прецедент с рифмой заставляет с осторожностью отнестись к попыткам подчинить и законы ритмики законам языка (точнее — *лишь* законам языка). В работе американского ученого не может не броситься в глаза, что ритмика исследуется им не только в изоляции от смысла, содержания, но и без учета жанров. Между тем различие в ритме, например, оды и песни, написанных четырехстопным хореем, легко улавливается на слух. Не было ли каких-то определенных ритмических характеристик у отдельных жанров? Иначе говоря: не были ли связаны определенные ритмы с конкретным «содержанием» (разумеется, жанрово-эмоциональным, а не предметно-вещественным)?

Для проверки этого предположения целесообразнее всего было обратиться к творчеству поэта, который с 1775 г. начал решительную ломку классицистических жанров, — М. Н. Муравьева. Результаты статистического анализа превзошли все ожидания: оказалось, что ритмика стихов Муравьева имеет

---

[1] См.: В. А. Западов. Державин и русская рифма XVIII в.— В кн.: «XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века». Л., 1969, стр. 54—91; В. А. Западов. «Способ произношения стихов» и русская рифма XVIII века.— В сб.: «Проблемы жанра в истории русской литературы». «Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена», т. 320, Л., 1969, стр. 21—38.

тот же вид, что и русская поэзия 1820—1840 гг. Так, общие показатели для произведений шестистопного ямба, написанных Муравьевым в 1776—1787 гг.: 85,9; 68,0; 62,5; 92,3; 30,9; 100%; 978 ст. Муравьевский четырехстопный ямб 1774—1782 гг. даже в среднестатистическом исчислении дает картину, аналогичную той, которая будто бы появилась в русской поэзии 40—50 лет спустя: 87,9; 92,7; 44,4; 100%; 1036 ст. Четырехстопный хорей Муравьева характеризуется теми параметрами, которые этот размер, по утверждению К. Ф. Тарановского, получил только начиная с Карамзина: 57,4; 98,8; 47,5; 100%; 651 ст.

Приведенные мною факты нуждались в объяснении, и в новейшей работе, напечатанной в легкодоступном для советского читателя издании, К. Ф. Тарановский изложил основы своей концепции, по-прежнему опираясь на суммарные, среднестатистические показатели. Настаивая на существовании «общего ритмического гула», который «характеризует и целые поколения поэтов, и целые эпохи в развитии стиха», исследователь был вынужден сделать примечательную оговорку: «Бывают, конечно, и предтечи ритма» (Муравьев в XVIII в,. Брюсов в конце XIX) и «эпигоны ритма» (их можно и не называть). Но это опять-таки исключения, подтверждающие правило»[1].

Мысль о «предтечах ритма» вызывает известное сомнение: в шестистопном ямбе, например, типичные для XIX в., причем эпохи 1820—1840 гг., показатели находим не только у Муравьева, но и у А. Н. Радищева, П. А. Словцова, Е. И. Кострова и др. Не многовато ли «предтеч»? Еще более сомнительна мысль об «эпигонах ритма», ибо в число «исключений, подтверждающих правило», попадает изрядное количество произведений А. С. Пушкина, написанных в самый зрелый период творчества, 1830-е гг. (с некоторых из них, как помнит читатель, и начались рассуждения о разных типах ритма).

Для того чтобы разобраться в этом вопросе, пришлось заново пересчитать стихи, написанные в разные годы различными поэтами, — но с разделением на жанры, а в больших произведениях — с членением на мелкие содержательно-ритмические группы (в дальнейшем данные, заимствованные у К. Ф. Тарановского, отмечаются одной звездочкой). В результате оказалось, что во всех главных двусложных размерах с самого начала истории русской силлабо-тоники существуют различные ритмические типы, никакого «общего ритмического гула», характеризующего «и целые поколения поэтов и целые эпохи в развитии стиха», попросту никогда не бывало. Концеп-

---

[1] К. Ф. Тарановский. О ритмической структуре русских двусложных размеров.— См. сб.: «Поэтика и стилистика русской литературы», Л., 1971, стр. 427.

ция К. Ф. Тарановского — при всей ее внешней убедительности — только заблуждение, причиной которого является суммарность подсчетов, опора на среднестатистические показатели, отказ от дифференцированного по жанровым и содержательно-эмоциональным признакам анализа.

Чтобы составить представление о реальной картине эволюции ритмики стиха XVIII— начала XIX в., необходимо обратиться к некоторым фактам истории становления русской силлабо-тонической состемы.

2

Для любого литературного метода, стиля, направления одной из коренных, основополагающих является проблема соотношения формы и содержания, но каждое направление решает ее по-своему. Важнейшей особенностью классицизма был принцип механического соответствия формы содержанию. В процессе становления русской классицистического метода сложилась строго определенная система жанров, каждый из которых был связан не только с четко ограниченным содержанием (в широком значении слова, которое включало в себя идейно-тематическую проблематику, эмоциональный строй произведения, его образную систему и т. п.), но и с прочно закрепленной формой, жестко регламентировавшей употребление определенного метра и размера (забегая вперед, заметим: даже типа ритма этого размера), разновидности строфы, типа рифмовки в целом и отдельных категорий рифм в частности, преимущественного употребления тех или иных звуков (букв) и их сочетаний, причем считалось, что каждый звук обладает определенной самостоятельной смысловой значимостью, и т. д.

Уже Феофан Прокопович, первый теоретик русского классицизма, говорил о «соответствии всего стиля самому предмету», требовал, чтобы «внешность предмета нашла себе словесное выражение. Чтобы это удачно вышло, следует учесть в стихе следующие три стороны: звучание слов, ритм и количество стоп, а также сочетание двух первых, т. е. звучания и ритма». В «Поэтике» Феофана был предложен и ряд конкретных рецептов организации поэтического материала для случаев, когда «само содержание воспроизводится звучанием слов», когда «и звучание и ритм уподобляются содержанию», причем речь шла не столько о звукоподражании, сколько о соответствии звучания и ритма стиха характеру изображаемого действия, созвучности слов «предметам по быстроте или медленности»[1]. Правда, рекомендации Феофана предна-

[1] Феофан Прокопович. Сочинения. М.— Л., 1961, стр. 383, 395, 397, 445 и др.

значены для стихов на латинском языке, но выдвинутая им проблема имела общий характер.

Именно практическая реализация этой идеи — поиски формальных структур русского стиха, соответствующих каждому данному содержанию,— породила длительные ожесточенные споры о типологической функциональной значимости ямбов, хореев и гекзаметров, рифмованных и белых стихов и т. д.

В «книжной» поэзии XVII— начала XVIII в. почти безраздельно господствовал силлабический принцип стихосложения. В 1735 г. из печати вышел обстоятельный труд В. К. Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Автор трактата предлагал частично реформировать русское стихосложение: «правильные» короткие стихи, состоящие из 5, 7 или 9 слогов, Тредиаковский оставлял силлабическими (состоящие из четного количества слогов — 4, 6, 8 — он вообще считал «неправильными»). Но «правильные» 11-ти- и 13-тисложные стихи следовало писать по новым правилам. Тредиаковский понял, что в русском языке большую роль играет ударение («сила»), различие ударных и безударных слогов, а не долгота и краткость гласных (как, например, в древнегреческом или латинском). Поэтому он предложил построить новый русский стих на основе упорядоченного чередования ударных и безударных слогов (их Тредиаковский, согласно традиции, именует долгими и короткими). Главным пунктом, новым для русской теории стиха, было введение понятия стопы, строящейся на сочетании ударных и безударных слогов. Хотя само по себе понятие стопы было предложено задолго до Тредиаковского Лаврентием Зизанием и Мелетием Смотрицким, но они пытались ввести метрическое стопосложение, основанное на долготе и краткости гласных; силлабо-тонические стихи Глюка, Пауса, Спарвенфельда и других поэтов первой трети XVIII в. строились на чередовании ударных и безударных слогов, но теоретического обоснования стопы эти стихотворцы не дали.

По определению Тредиаковского, стопа — это «мера, или часть стиха, состоящая из двух у нас слогов». Двусложных стоп, по Тредиаковскому, могло быть четыре вида: 1) «спондей, который состоит из двух долгих (т. е. ударных. — *В. З.*) слогов»; 2) «пиррихий, который состоит из двух коротких слогов»; 3) «хорей, или трохей, который состоит из одного долгого и другого короткого слога»; 4) «ямб, который состоит из одного короткого, а другого долгого слога».

Каждый стих «правильного» шестистопного стиха («героического стиха», «гексаметра») делится на два полустишия, составленные из трех стоп, причем после третьей стопы первого

полустишия перед цезурой («пресечением») идет один лишний, обязательно ударный слог, не составляющий стопы. Так получалось в шестистопном стихе 13 слогов. При этом, по Тредиаковскому, каждый стих вовсе не обязательно должен был состоять из стоп одного типа. Нет, *все четыре вида стоп могли в стихе произвольно чередоваться,* условием «хорошего» стиха было лишь то, что только последняя стопа, рифма, в каждом стихе непременно должна быть хореем (т. е. «хорошей» рифмой Тредиаковский по польскому образцу объявлял женскую). Вот как сформулировано изложенное правило самим Тредиаковским: «Стих героический российский состоит в тринадцати слогах, а в шести стопах, в первой стопе приемлющий спондея ——, пиррихия ◡◡, хорея, или инако трохея —◡, ямба ◡—; во второй, третией (после которой слогу пресечения долгому надлежит быть), четвертой, пятой и шестой такожде».

Однако не каждый из типов стопы обладал, с точки зрения Тредиаковского, одинаковыми ритмическими и эстетическими достоинствами, и, говоря о стихе, он подчеркивал: «Лучше, который состоит токмо из хореев или из большей части оных; а тот весьма худ, который весь ямбы составляют или большая часть оных. Состоящий из спондеев, пиррихиев или из большей части оных есть средния доброты стих». «Следовательно, — заключает Тредиаковский, — новый наш стих составляется токмо из стоп двоесложных, а трисложных... принять никак не может».

Пятистопный — по Тредиаковскому одиннадцатисложный — стих (пентаметр) составляется из тех же четырех видов стоп по тем же правилам, только первое полустишие его имеет две стопы и один ударный слог, а второе состоит из трех стоп [1].

В 1739 г. с решительным опровержением теории Тредиаковского выступил М. В. Ломоносов. В «Письме о правилах российского стихотворства» он совершенно справедливо обрушился на главный пункт теории Тредиаковского — положение о произвольной заменяемости четырех видов стоп: «Не знаю, чего бы ради иного... такую волю дать, чтобы вместо хорея свободно было положить ямба, пиррихия и спондея, а следовательно, и всякую прозу стихом называть, как только разве последуя на рифмы кончащимся польским и французским строчкам?» Ямбический стих, считает Ломоносов, должен составляться только из стоп ямба, хореический — хорея. Те стихи, в которых стопа ямба или хорея заменена пиррихием, он называет «неправильными и вольными». «Оные стихи употребляю я только в песнях», — добавляет Ломоносов.

---

[1] В. К. Тредиаковский. Избранные произведения. М.—Л., 1963, стр. 367—371, 376—377, 406—410 и др.

Отвергает он и стремление Тредиаковского ограничить русский стих только двусложными стопами, утверждая, что «неисчерпаемое богатство» нашего языка позволяет употреблять и трехсложные стопы, а также стихи, составленные из двух типов однородных стоп. Дело в том, что Ломоносов приписывал, опираясь на европейскую (прежде всего немецкую, которая в конечном счете восходит к античной) традицию, отдельным видам стоп определенную эмоциональную содержательность; он полагал, что тот или иной тип стопы сам по себе имеет специфический эмоциональный характер. Хорей и дактиль как стопы, имеющие ударение на первом слоге, он именует «падающими»; ямб и анапест, в который ударный слог расположен в конце стопы, — «встающими», «поднимающимися. Отсюда следует их эмоциональная содержательность: «Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимаяся тихо вверх, материи (т. е. предмета изображения, содержания.— *В. З.*) «благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах... Очень также способны и падающие, или из хореев и дактилев составленные стихи, к изображению крепких и слабых аффектов». Иначе говоря, по Ломоносову, ямб и подобный ему анапест увеличивают изобразительную силу стиха, хорей и дактиль более пригодны для стихов эмоционального характера.

Кроме четырех главных метров Ломоносов говорит о возможности сочетания однородных типов стоп, в результате чего получаются ямбо-анапестические и дактило-хореические размеры. Так как наименьший по объему русский стих, согласно Ломоносову, может быть двухстопным («диметр»), а наибольший шестистопным («гекзаметр»), то каждый метр дает пять размеров, а всего в русском стихосложении могут употребляться тридцать размеров [1].

Уязвимое место ломоносовской теории — стремление к «чистому» ямбу и отнесение стихов с пиррихиями к «неправильным и вольным» — объясняется тем, что Ломоносов писал свой трактат в Германии и опирался на опыт немецкой силлаботоники. Но средняя величина слова в немецком языке составляет приблизительно два слога, а в русском — около трех слогов. Из этого следовало, что огромное количество многосложных слов (включая трехсложные с ударением на первом или последнем слогах) механически изгонялись из языка поэзии,

---

[1] М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. 7, М.— Л., 1952, стр. 12—17.

а это неизбежно приводило к крайнему обеднению поэтической речи [1].

Ошибку Ломоносова исправил А. П. Сумароков, который доказал и показал в собственной стихотворной практике неизбежность употребления пиррихиев в русской поэзии. Сумароков же подхватил и развил ломоносовскую концепцию об эмоциональных особенностях отдельных метров, дополнив при этом систему Ломоносова пятым основным метром — амфибрахием.

Ломоносов принял мысль Сумарокова, и с середины 1740-х гг. его ямб также приобретает характерные очертания русского ямба, который отличается от немецкого тем, что, благодаря употреблению пиррихиев в разных местах строки (кроме последней стопы), все время меняется ритмическая структура стиха, а это делает ямбические и хореические размеры чрезвычайно гибкими, богатыми, художественно выразительными. В статистическом же отношении русская силлабо-тоника отличается от немецкой значительно меньшей степенью ударности почти всех иктов, разнообразием рисунков линий ритмических кривых большинства размеров.

Зато крайне резко (в отличие от Ломоносова) возражал против идеи Сумарокова Тредиаковский, особенно не принявший возможности употребления пиррихиев на третьей стопе шестистопного ямба: он именовал «порочными» те стихи Сумарокова, в которых перед цезурой стоял пиррихий, а не ямб, например: «Оте́ц твой во́инством // весь го́род окружа̀ет», «Щедро́та по́здняя // разгне́ванных небес» и т. д. «Сей порок очень есть велик и чистому сложению стихов весьма вредителен», — утверждал Тредиаковский, взывая к авторитету немецких поэтов [2] (а точнее — французских, ибо, благодаря тому, что во французском языке ударение неизменно стоит на последнем слоге словосочетания, перед цезурой «александрийского стиха» оно неизбежно).

Сумароков же отстаивал свою систему, справедливо указывая на качественное различие немецкого и русского языков: «Порочит он (Тредиаковский. — *В. З.*), что мои шестистопные в трагедиях стихи во многих местах в пресечении не ямбами окончеваются, и в доказательство того приводит немецкое стихотворство. Это правда, что немцы редко не ямбами первое полустишие окончевают, а причина тому, что у них великое множество коротких слов, а у нас множество долгих; и для того я чаще первое полустишие не ямбами окончеваю, нежели

---

[1] См. об этом: В. М. Жирмунский. О национальных формах ямбического стиха.— В сб.: «Теория стиха». Л., 1968, стр. 7—23.

[2] Тредиаковский. Стихотворения. «Советский писатель», 1935, стр. 389—390.

немцы; однако я думаю, что и другие наших трагедий авторы того не убегут, да и убегать не для чего, а если бы в том кто и трудиться стал, кажется, что б труд сей был бесполезен, чтоб, чистые сыскивая к пресечению ямбы, терять мысли», — и приводил далее примеры именно из немецкой трагедии, доказывая, что и немцы употребляют, хотя и редко, не ямбическую, а дактилическую цезуру, т. е. после ямба во второй стопе ставят в третьей пиррихий, например: «Zu schwáche Túgenden//die ihr ihn erst regieret» и др [1].

В связи со всем сказанным стоит вспомнить, что в стиховедении доныне идут споры о том, кто явился создателем новой, силлабо-тонической (или, по терминологии Тредиаковского, «тȍнической») системы русского стихосложения. Одни исследователи (С. М. Бонди, Д. Д. Благой, О. В. Орлов и др.) утверждают, что основоположником этой системы был Тредиаковский. По мнению других ученых (Б. В. Томашевского, Г. А. Гуковского, Л. В. Пумпянского и др.), создателем русского силлабо-тонического стихосложения явился бесспорно не Тредиаковский, а Ломоносов. Третья группа стиховедов (В. Е. Холшевников и др.) пытается примирить противоположные точки зрения утверждением, что основание русской силлабо-тонике положили совместно Тредиаковский и Ломоносов. Особую позицию занимает Л. И. Тимофеев, который, отделив вопрос о ритмике от вопроса о стихе как о целостной выразительной системе, пишет: «Новая система *ритмики* была в основном дана Тредиаковским,... а новая система *стиха* — Ломоносовым» [2].

Но действительно ли была дана «новая система ритмики» — хотя бы и «в основном» — Тредиаковским в 1735 г.?Вот образчик хореического «пентаметра», включенного в качестве примера эпиграммы в «Новый и краткий способ»:

О! сударь мой свет! как уж ты спесив стал!
Сколь ни заходил, я не мог тя видеть:
То спишь, то нельзя, я лишь ходя устал.
Ты изволил сим мя весьма обидеть.
Нужды, будь вин жаль, нет мне в красовулях;
Буде ж знаться ты с низкими престал,
Как к высоким все уж лицам пристал,
Ин к себе прийти позволь на ходулях.

---

[1] Сумароков. Стихотворения. «Советский писатель», 1935, стр. 358.

[2] Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, стр. 328.

Еще более выразительно выглядит «ямбический» ритм Тредиаковского. Вот пример из оды 1742 г., обращенной к Елизавете Петровне:

Устрой, молчаща давно лира,
В громкий глас ныне твои струны,
Чтоб услышаться ти от мира,
Вознеси до стран, где перуны,
Светлый твой купно звон приятный,
Да будет сей и грому внятный;
Но сладостна несись в чертоги,
Поя Элисавету красно,
Отныне в том долг твой всечасно,
И ей повергаясь под ноги.

Нетрудно заметить, что в этой — 1-й — строфе оды 1742 г. из десяти стихов лишь четыре (с 6-го по 9-й) могут быть названы ямбами, в шести же строчках ничего подобного ямбическому ритму нет. По подсчетам Л. И. Тимофеева, на 210 строк этой оды (написанной ямбом!) приходится всего лишь... 91 ямбическая строка, причем «количество строк ямбического строя по строфам распределяется следующим образом: 4, 3, 3, 5, 6, 4, 8, 3, 4, 3, 5, 2, 5, 5, 4, 7, 4, 4, 3, 4, 5 [1], — таким образом ни одна строфа не является ямбической полностью, хотя ямбические строки встречаются группами по 3, по 4 и даже по 5 строк». «Все это с полной убедительностью свидетельствует, — утверждает Л. И. Тимофеев, — что в 1742 году Тредиаковский еще не мог свободно владеть ямбом» [2]. «Даже в 1742 году, — пишет тот же исследователь в другой работе, — уже после знакомства с ямбами Ломоносова, он (Тредиаковский.— *В. З.*) сам еще был не в состоянии выдержать этот размер. Спустя шесть лет после выпуска своего «Способа» этим ритмом он еще не овладел» [3].

Стоит заметить, что в том же самом издании, откуда приведена последняя цитата (взятая из вступительной статьи Л. И. Тимофеева), другой литературовед, автор примечаний Я. М. Строчков вообще относит данное произведение к иной ритмической системе, утверждая: «В этой оде, уже после объявленной в 1735 г. реформы стихосложения, Тредиаковский вновь вернулся к силлабике» [4].

Какая же из двух точек зрения верна: потому ли ода Тредиаковского мало похожа на ямб, что стихотворец «еще

---

[1] Результаты моих подсчетов количества ямбических строк в отдельных строфах несколько отличаются от приведенных Л. И. Тимофеевым, но суть дела от этого не меняется.

[2] Л. И. Тимофеев. Очерки..., указ. изд., стр. 323 и 325.

[3] См. кн.: В. К. Тредиаковский. Избранные произведения указ. изд., стр. 36.

[4] Там же, стр. 487.

не в состоянии выдержать этот размер», или потому, что она вообще написана не ямбом, а девятисложным силлабическим стихом? Ответ может быть только один: ошибаются оба исследователя, поскольку ни тот, ни другой не учли важнейшего теоретического положения Тредиаковского — о произвольной взаимозаменяемости различных стоп.

Общеизвестно, что благодаря стараниям Тредиаковского ни «Письмо о правилах российского стихотворства», ни «Ода на взятие Хотина» в печать не попали. Однако в 1741 — начале 1742 гг. возвратившийся в Россию Ломоносов публикует серию од, сочиненных по правилам провозглашенного им силлабо-тонического стихосложения. Достаточно привести 1-ю строфу оды, обращенной к Иоанну Антоновичу 12 августа 1741 г. (это первая попавшая в печать ломоносовская ода), чтобы увидеть, насколько отличается в ритмическом отношении система Ломоносова:

Нагреты нежным воды югом,
Струи полденных теплы рек,
Ликуйте свéтло друг пред другом:
Златой начался снова век.
Всегдашним льдом покрыты волны,
Скачите нынь, веселья полны,
В брегах чините весел шум.
Повсюду вейте, ветры, радость,
В Неве пролейся, меда сладость:
Иоаннов нéктар пьет мой ум.

Перед читателем — абсолютно выдержанный, «чистый» четырехстопный ямб,— настолько чистый, что на 210 стихов оды приходится всего лишь 6 пиррихиев, а в 204 стихах имеются все четыре метрические ударения. Так же написаны и следующие оды Ломоносова — «Первые трофеи его величества Иоанна III...» (29 августа 1741 г.) и «Ода на прибытие из Голстинии... Петра Феодоровича» (10 февраля 1742 г.)

Этим-то чистым силлабо-тоническим стихам и попытался противопоставить Тредиаковский оду 1742 г., которую он сочинил в строгом соответствии с правилами, сформулированными им в «Способе» 1735 г. Следуя своим правилам, Тредиаковский весьма последовательно выдерживает женскую рифму, которую он объявил единственно достойной для стихотворения торжественного содержания. Подавляющее бóльшинство стихов в последней, четвертой стопе имеют ямб, меньшинство спондей, вполне заменяющий ямб в рифме (а как мы уже знаем, главное условие «хорошего» стиха — это выдержанность только последних стоп в дáнном метре, остальные же стопы могут быть и пиррихиями, и спондеями, и хореями). А поскольку Тредиаковский утверждал в «Способе», что все односложные слова русского языка (даже частицы и союзы)

ударны, поскольку он объявлял ямбами и спондеями такие стопы, которые для читателя XX столетия, как и для Ломоносова, являются пиррихиями и хореями. Возьмем, например, два первых стиха 6-й строфы:

Сим ли наши сердца едины
К общей премене не имели...

Согласно теории Тредиаковского, чередование стоп здесь такое:

спондей — хорей — ямб — ямб (плюс 1 слог)
хорей — ямб — ямб — ямб (плюс 1 слог).

Поскольку из восьми стоп здесь всего две стопы хорея, а пять ямба, постольку для Тредиаковского это — превосходные ямбические стихи.

А с точки зрения Ломоносова (и стопной теории XX века) картина тут совершенно иная:

хорей — хорей — ямб — ямб (плюс 1 слог)
хорей — ямб — пиррихий — ямб (плюс 1 слог)

Впрочем, скорее Ломоносов нашел бы тут следующее:

хорей — дактиль — хорей — хорей
дактиль — дактиль — амфибрахий.

Так или иначе, но никакой силлабо-тонической *системы ритмики* ни в приведенных строчках, ни в оде Тредиаковского в целом нет. Ломоносов подобные стихи называл рифмованной прозой — и был совершенно прав.

Одновременно с Тредиаковским в 1742 г. Ломоносов поднес Елизавете Петровне выполненный шестистопным ямбом перевод с немецкого оды академика Юнкера. Как и раньше в стихах четырехстопного ямба, поэт старается и здесь писать чистыми ямбами, благодаря чему параметры ритма его перевода чрезвычайно высоки (96,1; 92,9; 91,1; 99,6; 91,4; 100%; 280 ст. *); высокими остаются показатели ударности четырехстопного ямба в одах, сочиненных до декабря 1743 г. А начиная с этого времени Ломоносов переходит на новый для себя тип ритма сначала в четырехстопном, а потом и в шестистопном ямбе. Причина перехода — деятельность А. П. Сумарокова, который убедился сначала сам, а потом сумел убедить и Ломоносова в том, что обильное употребление пиррихиев в русском стихе неизбежно в силу особенностей языка.

Время ломки первоначальной системы Ломоносова определяется чрезвычайно точно при помощи статистического анализа. В следующую ниже таблицу включены произведения Ломоносова и Сумарокова, написанные четырехстопным ямбом в 1741—1745 гг.:

Автор, произведение	Стопы				Число стихов
	I	II	III	IV	
Лом., Ода Иоанну·· 12. VIII. 1741 . .	99,5	98,6	99,0	100	210
Первые трофеи, 29. VIII. 1741 . .	99,6	97,8	98,3	100	230
На прибытие П. Ф. 10. II. 1742 . .	97,5	87,5	83,3	100	120
Сум., Ода, соч. в первые лета	94,4	80,6	58,9	100	180
Лом., На день... П. Ф. (лето 1743) . .	99,3	91,4	88,6	100	140
Вечерн. размышл. (лето 1743) . . .	100	91,7	93,8	100	48
Сум., Ода Ел. Петр. 25. XI. 1743 . .	92,3	89,4	69,4	100	170
Прелож. пс. 143 (XII. 1743)	92,4	81,8	57,6	100	66
Лом., Прелож. пс. 143 (XII. 1743) . .	96,7	90,0	63,3	100	60
На день брачн. сочет. 1745	94,0	84,5	55,5	100	200

Нетрудно заметить, что в эту таблицу не включены две известные оды Ломоносова — «На взятие Хотина» (1739) и «На прибытие Елизаветы Петровны... по коронации» (1742). Параметры ритмических кривых данных од таковы:

«На взятие Хотина» — 99,3; 87,1; 86,1; 100%; 280 ст.*

«На прибытие...» — 98,0; 84,1; 75,9; 100%; 440 ст.*

Эти цифры, как указывают звездочки, взяты из труда К. Ф. Тарановского. В сопоставлении с приведенной выше таблицей на первый взгляд может показаться, что показатели степени ударности хотинской оды и особенно оды 1742 г. как будто бы разрушают концепцию о ломке ритмической системы Ломоносова во второй половине 1743 г.: ведь и в одном, и в другом случае цифры свидетельствуют о наличии изрядного количества пиррихиев в четырехстопном ямбе Ломоносова (в третьей стопе оды 1742 г. число пиррихиев доходит до 24,1%.)

В действительности же никакого противоречия тут нет. Дело в том, что обе оды известны нам только в переработанном виде. Проанализированные К. Ф. Тарановским тексты обеих од — это позднейшие редакции, впервые опубликованные в собрании сочинений Ломоносова 1751 г. и несколько подредактированные для издания 1757 г. Но в первоначальном виде обе оды выглядели в ритмическом отношении совершенно

иначе. Непреложное свидетельство этому — фрагменты од, включенные Ломоносовым в качестве примеров в рукописную редакцию его «Краткого руководства к риторике» (1744), печатный текст «Краткого руководства к красноречию» (1748), текст рукописи сочинений 1751 г., измененный в процессе редактирования и корректуры.

В. М. Жирмунский, сопоставив текст фрагментов, близких к первоначальной редакции, с текстом издания 1751 г., пришел к выводу, что «в ряде случаев в своих редакционных изменениях Ломоносов отходит от старого строгого метрического правила» в «Оде на взятие Хотина». Ср., например, стихи 6 и 96—97-й в разных редакциях:

Ранний текст	*Текст издания 1751 г.*
Что ме́ж траво́й в лугу́ журчи́т...	Кото́рый завсегда́ журчи́т...
Он та́к броса́л за Ба́лт свой гро́м,	Как к го́тским приплыва́л брега́м,
Он си́льну та́к взноси́л десни́цу...	Так си́льну возноси́л десни́цу...

Результаты анализа, к которым приходит В. М. Жирмунский [1], вполне соответствуют словам самого Ломоносова, который извещал Академию наук, что он «учинил» в оде 1739 г. «чистые ямбические стихи».

То же самое относится к оде 1742 г., в которой, например, стихи 307—309 в той редакции, что вошла в «Риторику» 1744 г., и в редакции, опубликованной в издании 1751 г., выглядели по-разному:

Промчи́сь к вече́рним впло́ть брега́м	Промчи́сь до шве́дских берего́в
И бо́льший стра́х вложи́ врага́м,	И бо́льше устраши́ враго́в,
В сердца́ и в слу́хи и́м внуша́я...	Им гро́мким шу́мом возвеща́я..

Все три стиха ломоносовского текста в первоначальной редакции давали полноударный четырехстопный ямб, а в переделанном виде — тот же четырехстопный ямб, но с пиррихием на третьей («*ских бе*регов), второй («*ше у*страши») и снова третьей («*мом воз*вещая») стопах.

Таким образом, общий вывод должен быть следующий: *силлабо-тоническую систему в русское стихосложение ввел Ломоносов*; *русскую национальную форму введенной Ломоносовым системе силлабо-тоники придал Сумароков*. Тредиаковский же ничего похожего на систему ритмики не создал и не мог создать из-за провозглашенного им принципа произвольной взаимозаменяемости стоп.

---

[1] В. М. Жирмунский. О национальных формах ямбического стиха, указ. изд., стр. 19.

Но исторический парадокс заключается в том, что именно Тредиаковский объявил себя создателем новой, силлабо-тонической системы стихосложения в России. Это ему удалось благодаря тому, что труд Ломоносова «Письмо о правилах российского стихотворства» впервые увидел свет только в 1778 г., во II книге посмертно выпущенного собрания его сочинений. Теоретические же работы Сумарокова появились в печати и того позднее — в 1781 и 1787 гг., в первом и втором посмертном собрании сочинений писателя.

Только благодаря собственным усилиям в 1740 г., когда ему удалось положить под сукно «Письмо» Ломоносова, Тредиаковский мог в 1751 г. (в переводе «Аргениды» Баркли, Барклая) объявить дактило-хореический и ямбо-анапестический гекзаметр собственным изобретением. Только потому, что работы Ломоносова и Сумарокова были неизвестны современникам, Тредиаковский мог приписать себе честь открытия трехсложных метров, против коих он столь рьяно восставал в 1735 г.; а в 1752 г. он заявлял: «Не токмо не противны нашим стихам стопы дактиль и анапест, но еще и приятными кажутся знающим силу Особам: наш язык, не как некоторые из европейских, для ударений своих на разных слогах в словах, толикую ж к тому имеет способность, коликую и греческий с латинским. Сему довольный дан образец в Барклаиевой «Аргениде», переведенной по-нашему».

И, создавая иллюзию объективной самокритики, Тредиаковский писал, что его «Способ» 1735 г., при некоторых недостатках, будто бы целиком содержал в себе все основы ритмической системы русской силлабо-тоники (тогда как на самом деле в той работе Тредиаковский сохранял основы силлабического стихосложения, внося в него лишь частные коррективы). Указывая на некоторые отличия в «Способе» 1752 г., Тридиаковский настаивал на том, что он принципиально ни в чем не отличается от трактата 1735 г.: «Признаваюсь искренно,... тогдашний мой «Способ» был недостаточен: чего ради, в сем весь оный недостаток дополнен и исправлен. Впрочем, да не мнят охотники, что сей «Способ» есть разный от первого: ибо на том же тоническом количестве слогов, что есть душа и жизнь всего нашего стихотворения (т. е. стихосложения. — *В. З.*) есть основан... Правда, весь сей «Способ» составлен как не теми словами (выключая технические звания), кои были в первом, так и не таким порядком: но грунт и основание есть все то ж, и затем и он сам весь тот же, да только, повторяю, дополненный и исправленный. Мню, что позволено всякому свое пересматривать, дополнять, исправлять и в совершеннейшем виде выдавать Обществу» [1].

[1] Сочинения Тредьяковского, т. I, СПб., 1849, стр. 129—130, 177—178.

Нельзя не обратить внимания на то, с какой настойчивостью Тредиаковский подчеркивает, что он пересматривает и исправляет «свое», начисто замалчивая роль Ломоносова — действительного творца системы силлабо-тоники в России — и Сумарокова, который придал введенной Ломоносовым системе силлабо-тоники русский национальный характер, создал специфически русскую систему ритмики силлабо-тонического стихосложения. Вопрос этот чрезвычайно важен, ибо не только современники Тредиаковского, не осведомленные в реальном ходе истории реформы русского стиха, но даже и некоторые советские стиховеды верят в то, что именно Тредиаковский явился подлинным создателем силлабо-тонической системы русской ритмики.

В самом деле, почему Сумароков, а не ученый филолог Тредиаковский был создателем русской национальной системы стихосложения? Собственно говоря, ответ на этот вопрос дан уже достаточно давно, и мнение Радищева полностью исчерпывает проблему. В «Памятнике дактилохореическому витязю» Радищев справедливо говорил о Тредиаковском: «По несчастию его, он писал русским языком прежде, нежели Ломоносов... потому Тредьяковскому и невозможно было переучиваться. Тредьяковский разумел очень хорошо, что такое стихосложение, и, поняв нестройность стихов Симеона Полоцкого и Кантемира, писал стихами такими, какими писали греки и римляне, то есть для российского слуха совсем новыми; но, знав лучше язык Виргилиев, нежели свой, он думал, что и преношения в российском языке можно делать такие, как в латинском... Он столь упитан был чтением правил стихосложных, употребляемых древними, и столь знал красоты их благогласия, что явственно тому подражал...» [1].

Объяснение Радищева исключительно верно: вся концепция Тредиаковского о произвольной взаимозаменяемости стоп заимствована из античной теории стиха и нимало не соответствует духу русского языка.

А почему именно Сумароков, а не Ломоносов, осознал неизбежность пиррихиев в русском стихе и доказал, что пиррихии и спондеи не могут быть в русском стихосложении особыми, самостоятельными стопами, а превращаются в ямбы и хореи (в зависимости от того, внутри какого метра они находятся), объяснил Пушкин, отметивший: «Сумароков прекрасно знал по-русски (лучше нежели Ломоносов)» [2].

---

[1] А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений, т. 2, М.—Л., 1941, стр. 215—216.

[2] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, М.— Л., 1949, стр. 551.

Итак, подведем итоги. На первом этапе реформы русского стиха Тредиаковский, выдвинув принцип стопы, основанной на сочетании одного ударного и одного безударного слога, сделал этот принцип полностью непригодным для русской силлабо-тоники из-за того, что провозгласил и последовательно проводил в практике заимствованный из античной теории пункт о произвольной взаимозаменяемости стоп.

Систему силлабо-тонического стихосложения ввел в русскую теорию и практику Ломоносов, но в его интерпретации русский стих приобретал качества, свойственные немецкой ритмике.

Завершил реформу Сумароков, который создал подлинно национальную систему русского силлабо-тонического стиха благодаря открытию, что пиррихии представляют собой отнюдь не досадное исключение, а закономерность, вытекающую из специфических свойств русского языка и соответственно — стихосложения.

3

Значение открытия Сумарокова трудно переоценить: ведь именно благодаря ему сложилась русская национальная система силлабо-тонического стихосложения. Два резко различающихся типа ритма образовались прежде всего в русском шестистопном ямбе — наиболее распространенном, «универсальном» размере русской силлабо-тоники XVIII в.

Первый образец шестистопного ямба в русской поэзии дан Ломоносовым, в переводе немецкой оды Юнкера, и тип ритма этого произведения — характерно «немецкий», с высокой степенью ударности во всех стопах, «иктах»: 96,1; 92,9; 91,1; 99,6; 91,4; 100%, 280 ст.

Но в 1747 г. появились — и притом одновременно — оба типа «русского» шестистопного ямба: «восходящий» и «нисходящий».

Образцы «восходящего» ритма шестистопного ямба — это примеры из «Риторики» Ломоносова и некоторые другие его сочинения. По подсчетам К. Ф. Тарановского, показатели степени ударности ломоносовского ямба 1747 г.: 97,0; 58,1; 85,3; 95,2; 51,5; 100%; 394 ст. Тот же тип ритма — в эпистолах Сумарокова; для «Эпистолы о русском языке» показатели таковы: 91,5; 67,7; 85,9; 94,3; 43,6; 100%; 142 ст.

Значительно более сложен ритм трагедии «Хорев». Если проанализировать 12 отрывков различного объема и характера, представляющих собой монологи разных персонажей, можно установить четкую закономерность зависимости рит-

мики от конкретного «содержания» — определенного круга эмоций и интонаций. Из шести первых монологов три имеют «восходящий» ритм. Сюда входят оба монолога с «любовными нежностями». В одном случае Хорев вспоминает историю своей любви (I, 3), — и преобладает интонация повествовательная; в другом — изображается любовное смятение Оснельды, пытающейся победить страсть доводами разума (III, 1), — интонация своеобразно дидактическая. В обширном рассказе выступающего в функции «вестника» Велькара доминирует повествовательная интонация.

А. П. Сумароков. Монологи из трагедии «Хорев»

Персонаж, первый стих монолога, действие, явление	Стопы						Число стихов
	I	II	III	IV	V	VI	
Хорев: «В последние уже любезный слыша глас» (I, 3)	92,9	53,6	85,7	92,9	57,1	100	28
Хорев: «Науке бранной ты Хорева сам учил» (II, 2)	95,0	80,0	75,0	100	55,0	100	20
Хорев: «Хотя бы и того душа моя желала» (II, 2)	80,0	66,7	53,3	100	46,7	100	15
Оснельда: «Скрывай свою печаль...» (III, 1) . .	92,3	65,4	73,1	96,1	42,3	100	26
Оснельда: «Хотя душа чиста, но погибает слава» (III, 2)	80,8	76,9	69,2	88,5	60,0	100	26
Велькар: «О, если б, государь...» (V, 2)	93,8	64,6	76,9	90,8	56,9	100	65
Оснельда: «Клянуся всем, что есть...» (IV, 7)	84,4	89,5	57,9	100	44,4	100	19
Оснельда: «Дела пред светом всем его явятся правы» (IV, 7)	88,9	88,9	33,3	88,9	44,4	100	9
Кий: «О, время тяжкое порфиры и короны» (V, 1)	81,2	81,2	43,8	100	50,0	100	16
Хорев: «Не сон ли мя страшит нечаемой судьбою» (V, 5)	88,2	88,2	41,2	100	64,7	100	17
Хорев: «Оснельда! Где ты? Где?» (V, 5)	73,3	80,0	60,0	93,3	46,7	100	15
Хорев: «Пускай сей кровию тебя твой гнев насытил» (V, 5)	100	73,3	86,7	100	33,3	100	15

Основное чувство монолога Хорева «Науке бранной...» (II,2) — гражданское негодование, которое герой старается сдержать. Но Кий возражает, и эмоции прорываются, Хорев разражается гневной филиппикой («Хотя бы и того...», II, 2). Различие в эмоциональном напряжении двух рядом стоящих монологов отлично передается величиной «перепада» во второй — третьей стопах. Наконец, в монологе Оснельды «Хотя душа чиста...» чувства отчаяния и скорби пересиливают дидактизм медитаций, — и «нисходящий» ритм имеет четко выраженный характер.

Тот же ритм в обоих монологах Оснельды из IV действия. Героиня пытается убедить Кия в невиновности Хорева, но тщетно, — и «воспламенения несчастныя души» первого монолога переходят в глубочайшее отчаяние во втором — предсмертном монологе княжны. Близкие параметры имеет и «борение страстей» в душе Кия, начинающееся с восклицания «О, время тяжкое порфиры и короны!» и заканчивающееся вопросом: «Почто в желанный гроб толь медленно иду?» (V, 1).

Последовательную смену эмоций и ритма дают три монолога Хорева из заключительного явления трагедии (V, 5,— в сущности, это один монолог, перебиваемый короткими репликами других действующих лиц). Первый из них — «Не сон ли мя страшит...», который герой произносит, услышав о смерти Оснельды, — предельно напряжен эмоционально; он весь состоит из отдельных, не очень связанных между собою восклицаний. Соответственно он показывает самую низкую для речей Хорева ударность третьей стопы и самую высокую (среди рассмотренных монологов трагедии) ударность пятой. Затем речи Хорева становятся более связными, и монолог «Оснельда! Где ты? Где?..», содержащий горестные излияния, построен также на «нисходящем» ритме, но с меньшим «перепадом» к третьей стопе (зато значительно понижается ударность во всех остальных стопах — первой, второй, четвертой, пятой). И, наконец, последний свой монолог, — а вместе с тем и заключительный монолог трагедии,— Хорев произносит уверенно, в состоянии мрачной решимости, и перед смертью дает последний наказ Завлоху. Отсюда — преобладание повествовательно-дидактической интонации и резко «восходящий» ритм (с самой низкой среди рассмотренных монологов ударностью в пятой стопе).

Именно обращение к монологам трагедий (которые в обстоятельных таблицах К. Ф. Тарановского никак не учтены) позволяет прийти к определенным выводам относительно ритмики XVIII — начала XIX в. и начать разматывание «клубка загадок» шестистопного ямба. Концепция К. Ф. Тарановского о последовательной эволюции от «восходящего» ритма XVIII в.

к «нисходящему» в XIX в. — ошибочна в целом. Причина ошибки, как уже говорилось, — суммарность статистических подсчетов.

Предварительно, однако, надо заметить, что не во всякой трагедии можно найти «нисходящий» ритм. Принципиальный защитник ямбической цезуры Тредиаковский, противопоставляя свой стих стиху Ломоносова и особенно Сумарокова, попытался практически доказать, что можно добиться ударности в 100% на третьей стопе. В результате I-е действие его трагедии «Деидамия» имеет такие параметры ритма: 90,1; 58,5; 100; 93,3; 46,6; 100%; 554 ст. (правда, в следующих действиях «Деидамии» Тредиаковскому, дабы выдержать принцип, пришлось объявить ударными безусловно безударные частицы и усматривать мужскую цезуру в таких стихах, где цезура бесспорно дактилическая, например: «И не оставил бы // и вестника гостить», «И благодарность бы // за оный показала» и пр.). Продолжал Тредиаковский настаивать на своем и в теоретических работах: «Всемирно должно блюстись, чтоб в ямбическом гекзаметре первого полстишия не оканчивать пиррихием, но всегда ямбом: природа стиха не терпит сего порока. Надобно знать, что акаталектичество, то есть полная мера стиха, в ямбическом есть всегда мужеский стих. И понеже сей гекзаметр состоит из двух цельных триметров, а каждый триметр порознь кончится по естеству своему ямбом, то кому не ясно, что первое полстишие, которое есть одно из тех двух триметров, долженствует пресекаться ямбом. Следовательно, употребляющие противное сему, погрешают против естественного состава, должного ямбическому гекзаметру» [1].

Тредиаковский со своей концепцией ритмики остался в одиночестве. Ломоносов, Херасков, Княжнин, Державин, Крылов — вся русская поэзия пошла за Сумароковым. И это было совершенно естественно: ритм Тредиаковского распадается на две части, он имеет тот же характер, что и в его баснях (см. дальше). Сочетание же дактилической и ямбической цезуры создает чрезвычайно гибкий ритм, способный передать различные оттенки чувства — и гневный пафос, и «любовные нежности».

Когда дидактизм, морализм, наконец просто повествовательная интонация преобладает в трагедии, тогда в целом ритм этого произведения имеет «восходящий» характер, причем в одних случаях это распространяется на все произведение, в других — только на отдельные действия, явления, монологи. Так, например, I действие трагедии Ломоносова «Тамира и Селим» (сочиненной, как известно, по заказу Канцелярии Академии наук в 1750 г., одновременно с «Деидамией» Тредиаков-

---

[1] Сочинения Тредьяковского, т. I, СПб., 1849, стр. 138.

ского) дает следующие показатели степени ударности: 93,1; 68,7; 76,2; 94,9; 45,5; 100%; 336 ст.; I действие сумароковской «Артистоны» (1750): 86,5; 72,3; 75,3; 94,9; 50,3; 100%; 296 ст. Наоборот, в III-м действии трагедии Сумарокова «Синав и Трувор», написанной в том же 1750 г., находим: 82,5; 75,3; 70,3; 95,9; 49,0; 100%; 320 ст. Горячий, исполненный чувств монолог Трувора в 1-м явлении II действия (80,8; 88,5; 65,4; 100; 46,2; 100%; 26 ст.), первый монолог Ильмены в 3-м явлении V действия (83,3; 87,5; 58,3; 91,7; 45,8; 100%; 24 ст.) созданы «нисходящим» ритмом, однако в целом «Синав и Трувор» имеет ритм «восходящий»: 86,4; 70,3; 77,1; 95,1; 48,1; 100%; 1526 ст.

Любопытную смену ритма являет «Освобожденная Москва» Хераскова. Первые два действия трагедии написаны резко «нисходящим» ритмом, но три последующих дают такой «восходящий», что в целом параметры второй и третьей стопы в трагедии (всего в ней 1800 ст.) имеют показатели 71,1 и 72,7. «Восходящим» ритмом обладают «Венецианская монахиня» Хераскова (в обеих редакциях), его «Мартезия и Фалестра», «Владимир Великий» Ключарева, «Сорена и Замир» Николева и т. д.

Самые эмоциональные, «боевые», политически острые трагедии имеют ритм «нисходящий» в целом. Таков ритм «Вышеслава» Сумарокова: 87,5; 72,1; 71,0; 95,8; 48,8; 100%; 990 ст. В трагедии «Димитрий Самозванец»: 89,1; 71,5; 65,1; 95,2; 46,9; 100%, 1078 ст.; «Мстислав»: 87,4; 71,2; 70,9; 96,2; 48,4; 100%; 946 ст. Вслед за Сумароковым пошел Херасков в «Бориславе» (трагедия эта, как известно, полемически направлена против «Димитрия Самозванца»): 94,7; 74,1; 73,4; 95,9; 49,7; 100%; 1005 ст. Показатели крыловской «Филомелы»: 91,6; 76,1; 74,8; 97,4; 54,4, 100%; 1486 ст. И, разумеется, «нисходящим» ритмом написана наиболее боевая трагедия столетия — «Вадим Новгородский» Я. Б. Княжнина. 92,2; 72,0; 70,8; 96,5; 46,8; 100%; 1448 ст.

Весьма активен ритм в стихотворениях. Понятно, что наиболее близки по параметрам те произведения, которые строятся на узком диапазоне эмоций. Из жанров «восходящего» ритма это прежде всего эклоги:

Сумароков. Ириса, Агнеса, Цефиза, Дориса, Клариса*	91,6	66,2	78,1	97,0	45,1	100	370
Богданович. Эклога . . .	92,1	71,0	84,2	97,4	50,0	100	38
Майков. Цитемель . . .	88,2	61,8	82,9	93,4	47,4	100	76
Муравьев. К А. В. Олешеву	96,5	63,7	81,9	94,8	39,7	100	116
Костров. Три грации . .	85,0	64,0	73,0	94,0	50,5	100	200

Как видно из следующих далее таблиц, стих сатирических посланий (писем) и басен отчетливо распадается на полустишия с сильными крайними стопами (первой и третьей, четвертой и шестой) и слабыми средними (второй и пятой):

Фонвизин. Посл. к слугам	99,2	59,0	81,1	99,2	47,5	100	122
Фонвизин. К уму моему	100	53,1	84,4	100	25,0	100	32
Фонвизин. Друж. увещ. Княжн.	80,0	65,0	90,0	95,0	45,0	100	20
Княжнин. От дяди стихотворца Рифмоскрыпа . .	91,1	61,1	80,9	95,1	50,0	100	162
Батюшков. Послание к стихам моим	100	48,2	93,1	94,8	36,2	100	58
Батюшков. Посл. к Хлое	97,3	60,8	75,7	97,3	32,4	100	74
Милонов. К Рубеллию	100	43,1	81,0	98,3	46,5	100	58
Милонов. К Луказию . .	98,2	51,8	81,7	99,4	38,4	100	164

У басен ударность пятой стопы в среднем на 10% выше, чем у сатирических посланий, а в сравнении со всеми другими жанрами они дают наивысший процент ударений на третьей стопе. Благодаря этому, басни имеют такой же большой «перепад» между показателями второй и третьей стопы, как и сатирические послания (хотя, как правило, абсолютные числа второй стопы в баснях выше). Поэтому ритмическая кривая басни, ее цифровые показатели особенно характерны:

Ломоносов. Три басни	93,5	60,9	87,0	93,5	45,7	100	46
Тредиаковский. Семь басен	90,2	50,0	98,4	89,2	54,9	100	102
Барков. Пять басен . .	86,5	62,5	76,9	93,3	58,6	100	104
Сумароков. 22 басни . .	94,3	54,6	82,6	98,3	46,0	100	300
Фонвизин. Лисица-казнодей	94,2	53,8	75,0	100	48,1	100	52
Муравьев. Зевес и гром	100	60,0	90,0	100	30,0	100	20
Тучков. Зеркало и обезьяна	100	60,1	84,6	100	42,3	100	26

Подобная структура, несомненно, связана с необходимостью оперировать в басенном жанре более короткими, чем шестистопный ямб, ритмическими единицами,— четырехстопный же ямб был закреплен за одой. Но двойное повторение в одном стихе одинаковых ритмических фигур неизбежно вело к обратному эффекту: к монотонности, к усыпляющему одно-

образию, и, кроме того, весьма ограничивало лексику в пределах коротких слов с обязательным ударением на первом или втором слоге. А потому шестистопный ямб в качестве басенного стиха прекратил свое существование сразу, как только Сумароков предложил вольный ямб (за исключением единичных опытов у отдельных поэтов).

Из жанров «нисходящего» ритма наиболее характерна героида — жанр весьма специфический и в русской поэзии крайне редкий. Ввиду малого числа произведений этого жанра в таблицу включены также «Жалобы Дидоны» Муравьева, по существу, являющиеся именно героидой (хотя сам автор и не называл так своего стихотворения).

Сумароков. Оснельда к Завлоху	76,7	75,6	67,4	97,7	63,9	100	86
Сумароков. Завлох к Оснельде	87,5	72,7	70,5	96,6	54,5	100	88
(Аноним). Армида к Ринольду	96,8	76,3	74,7	97,9	54,2	100	190
Муравьев. Жалобы Дидоны	87,5	82,5	77,5	100	45,0	100	40
Хемницер. Письмо Барнвеля к Труману из темницы	86,7	79,0	76,0	93,3	49,5	100	434

Другие жанры XVIII — начала XIX в. не имеют столь специфических характеристик ритма. Их ритмические показатели зависят от конкретного «содержания» произведения, от его эмоциональной наполненности. Возьмем, например, такой жанр, как элегия (включив в таблицу стихотворение А. Н. Радищева «Почто, мой друг, почто слеза из глаз катится...», которое издатели по ошибке наименовали «Посланием»):

Сумароков. Элегии 1—12*	92,2	68,1	77,7	96,4	49,4	100	332
Сумароков. Элегии 19 и 26	81,1	77,8	61,1	90,0	56,5	100	90
Богданович. Элегия на смерть Галатеи	90,8	57,2	82,6	93,9	56,1	100	48
С. Нарышкин. Элегия . .	96,8	80,6	75,8	100	43,3	100	62
Рубан. Три элегии из Овидия	87,5	72,3	84,8	94,6	62,5	100	112
Рубан. Парнасский цветок	83,3	66,6	62,5	100	45,8	100	24

Муравьев. Ночь	82,5	65,0	75,0	85,0	52,5	100	40
Муравьев. Сожаление младости	78,7	65,3	50,0	96,0	24,7	100	150
Радищев. «Почто, мой друг»	80,7	82,5	57,9	94,7	52,6	100	57

Приблизительно такое же положение с эпистолой, посланием и письмом:

Сумароков. Эпистола о русском языке	91,5	67,7	85,9	94,3	43,6	100	142
Сумароков. Эпистола Павлу Петровичу	86,0	64,0	61,6	96,5	44,2	100	86
Сумароков. Эпистола к неправедным судиям . .	90,0	70,0	50,0	90,0	30,0	100	20
Муравьев. Эпистола к И. П. Тургеневу	86,0	68,6	69,8	96,5	29,1	100	86
Муравьев. Эпистола к Н. Р. Р.	92,4	67,7	92,9	90,7	46,0	100	226
Муравьев. Письмо к ***	76,5	76,5	64,1	89,1	40,6	100	64
Княжнин. Послание к российским питомцам свободных художеств . . .	85,0	71,2	53,8	97,5	43,7	100	80
Княжнин. Ты и вы . . .	92,4	81,8	65,1	97,0	28,8	100	66
Державин. Эпистола к И. И. Шувалову	94,3	66,9	73,5	91,3	51,5	100	136
Державин. Письмо к супругу в Новый 1780 год	89,0	71,2	64,4	91,8	57,5	100	73
Словцов. Послание к М. М. Сперанскому	90,5	86,9	64,3	96,4	46,4	100	84

Аналогичным образом могут иметь различные типы ритма шестистопного ямба — «восходящий», «нисходящий» или с равной степенью ударности второй и третьей стопы — разные мелкие стихотворные жанры: стансы, сонеты, надписи и тому подобные произведения, в которых доминирует какая-то одна определяющая эмоция.

Иначе обстоит дело с произведениями, крупными по объему и сложными по содержанию, ритм которых следует подсчитывать не только в общем числе стихов, но и в отдельных содержательно-ритмических группах, которые построены на разных эмоциях и интонациях.

Дифференцированный анализ ритма помогает понять структуру тех произведений, ритмика которых казалась загадочной

при среднестатистическом подсчете по жанровому принципу. Одной из таких загадок был «восходящий» ритм в «Письме графа Комменжа к матери его» Я. Б. Княжнина — типичной героиде по содержанию ее средней части, но с «нетипичной» для героид ритмической кривой: 89,1; 72,5; 78,2; 95,4; 46,0; 100%; 487 ст.

При дифференцированном исследовании содержательно-ритмической композиции «Письма графа Комменжа» выяснилось, что оно состоит из трех больших частей, каждая из которых обладает своим — и притом весьма типичным — ритмом. Открывается произведение обширным рассказом о жизни героя в монастыре (ст. 1—206), и этот рассказ ведется в характерном ритме эпического повествования: 89,3; 62,1; 80,6; 96,6; 43,2; 100%; 206 ст. От стиха «Но, о! престрашна ночь, нечаянный возврат...» начинается вторая часть — рассказ о смерти молодого послушника, о том, как в умирающем монахе герой вдруг узнал свою возлюбленную, Аделаиду, которую он давно считал умершей. Ритмическая кривая этого эпизода в целом имеет параметры трагедийно-медитативной героиды: 87,5; 81,2; 75,4; 94,6; 48,7; 100%; 240 ст. Заключительная часть «Письма», в которой герой, чувствуя приближение смерти, прощается с матерью и обращается к отчиму, опять-таки имеет «восходящий» ритм (ср. с предсмертным монологом-завещанием Хорева; первые два показателя особенно близки) с параметрами: 97,6; 73,2; 82,9; 92,7; 43,9; 100%; 41 ст.

Однако и это еще не все. Крупные композиционные части, в свою очередь, состоят из ряда эпизодов и соответственно содержательно-ритмических групп. Так, например, во второй части композиционно и ритмически особенно выделяются на общем фоне два эпизода: предсмертный рассказ Аделаиды о себе, отличающийся в целом сравнительно сглаженными параметрами (ст. 227—284, параметры: 93,1; 77,6; 75,1; 94,8; 48,3; 100%; 58 ст.) и повышенно-эмоциональное обращение Комменжа к богу (ст. 423—4446, параметры: 91,7; 75,0; 54,2; 87,5; 58,3; 100%; 24 ст.).

Но опять-таки и внутри обоих эпизодов есть особое эмоциональные куски, в том и в другом случае — упреки, адресованные богу (в речи Аделаиды — ст. 273—284; параметры: 91,7; 91,7; 58,3; 91,7; 50,0; 100%; 12 ст.; в словах Комменжа — ст. 431—446; параметры: 93,8; 93,8; 43,8; 93,8; 68,8; 100%; 16 ст.).

Такого же рода сложную конструкцию, где между двумя сатирическими частями с соответствующим «восходящим» ритмом находится часть, исполненная гражданского пафоса и выдержанная в «нисходящем» ритме со значительным «пе-

репадом» в 13,4%,— представляет собой «Сатира 1» Капниста. В преобладании гражданской патетики над собственно сатирой — разгадка необычности ее ритма, который кажется К. Ф. Тарановскому «исключением» для XVIII в.: 89,3; 72,2; 68,4; 91,9; 44,4; 100%; 234 ст.* Другое мнимое «исключение» — идиллия Е. И. Кострова «Каллидор», в которой неумеренные «восторги» автора перед «благодетелем» Московского университета И. И. Шуваловым также создали «нисходящий» ритм: 88,3; 69,9; 61,7; 95,1; 42,1; 100%; 266 ст.*

Еще сложнее ритмика «Россияды» Хераскова. Параметры ее первой песни: 97,1; 63,0; 70,7; 96,9; 39,6; 100; 546 ст. (у К. Ф. Тарановского данные аналогичные: 97,8; 64,2; 70,4; 97,1; 39,8; 100%; 544 (?) ст.). Как видим, это — типичный «восходящий» ритм, с показателями во второй и третьей стопах соответственно 63,0 и 70,7 (или 64,2—70,4). Однако этот вывод (конечно, верный в целом) ничего не дает для уяснения особенностей херасковской ритмики, поскольку в действительности поэт постоянно сменяет один ритм другим. Так, традиционный эпический зачин-обращение (стр. 1—26) обладает и ритмом эпического типа, с показателями во второй и третьей стопах 61,6—69,2% Но следующий период (стихотворный абзац), содержащий воспоминание о горестных судьбах России под властью татар (ст. 27—60), воспроизведен в характерном трагическом ритме «нисходящего» типа: степень ударности соответственно 76,5—61,8%. Развитие этой темы в следующем абзаце (ст. 61—84) дает и ритм того же типа (79,2—66,7%). Далее следует дидактическое обращение автора к Ивану (ст. 85—92): 75,0—100%, затем рассказ об истории России, выдержанный в повествовательном плане (ст. 93—112): 50,0—65,0%. Следующий абзац (ст 113—118) — рассказ о страданиях России, данный в эмоциональном ключе: 100—0%; то же, но в применении к Ивану (ст. 119—122): 100—50%.

Рассказ о лести, процветающей при дворе: 57,1—64,3 (ст. 123—136), переходит в описание горя некоторых «хороших» вельмож: 56,2—62,5 (ст. 137—152). Далее следует историческое повествование о бунте и новых бедах: 60,5—81,6 (ст. 153—190); Россия безмолвно обращает очи к небесам: 64,3—64,3 (ст. 191—204). Бог решает помочь России: 55,6 — 66,7 (ст. 205—222) — и произносит энергичную речь, обращенную к тени убиенного татарами князя Александра: 75,0— 62,5 (ст. 223—230). Тень летит на землю, причем дается ее описание («портрет»): 27,8 — 94,4 (ст. 231—248). Явясь Иоанну, тень весьма энергично упрекает его: 90,9—63,6 (ст. 249—270), показывает ему небеса, где находятся убитые татарами князья: 77,8—60,9 (ст. 271—288), снова упрекает

царя и призывает его к делу (своеобразная дидактика: «делай то-то и то-то»): 43,5—91,3 (ст. 289—311) — и так далее, вплоть до дидактической авторской концовки главы: 75,0—87,5 (ст. 539—546).

На примере проанилизированной по содержательно-ритмическим группам первой песни «Россияды» превосходно видна «работа» ритма, его полное соответствие содержанию. Вполне естественно возникает вопрос: каким образом поэты XVIII—XIX столетий получали столь четкое соответствие типа ритма эмоционально-тематическому содержанию? Конечно, не приходится и думать, что, сочиняя произведение, автор рисовал схему ритма или подсчитывал соотношение ударений. Поэты явно слышали, отличали на слух разные ритмические типы и варианты. Но как?

Ответ подсказывается самой структурой шестистопного ямба: различие «восходящего» ритма и «нисходящего» — это прежде всего разница в типе цезуры, точнее — различие в соотношении стихов с мужской и дактилической цезурой. Все дело в характере третьей, предцезурной стопы, после которой при декламации делается небольшая пауза, отделяющая первое полустишие от второго. Даже для не очень искушенного читателя XX в. достаточно небольшой тренировки, чтобы уловить качественное отличие стихов, имеющих в третьей стопе «чистый» ямб (т. е. явно звучащее ударение перед цезурой, «мужскую цезуру»):

На что мне лавры, са́н, // наследственна держава?
Погибни все тепе́рь, // владычество и слава,—

от стихов с «дактилической цезурой», где ударение стоит на третьем от цезуры слоге, а непосредственно предцезурные слоги безударны:

Какая фу́рия // мне сердце разрывает?!
В какие про́пасти, // дражайшая, падешь?!

Здесь мы имеем дело с явлением, которое психологическая наука XX столетия объясняет при помощи понятия «динамический стереотип». В сознании и подсознании современников — читателей и поэтов (а поэты ведь тоже читатели!) шестистопный ямб с дактилической цезурой связался прежде всего с трагедией, поскольку именно в этом жанре Сумароков широко использовал стихи с дактилической цезурой. В творческом сознании поэтов XVIII — начала XIX в. дактилическая цезура — своеобразный «сигнал» повышенной эмоциональности, элегичности, трагизма [1].

---

[1] Отсюда, между прочим, следует практический вывод, который стоит учесть актерам, а также преподавателям вузов и школ: шестистопный ямб необходимо читать с отчетливым выделением цезурной паузы.

Каждый из двух основных типов ритма связан с определенным кругом эмоций и интонаций. Повествование, рассказ, описание, дидактичность, всевозможные «утверждающие», «положительные» эмоции и эпические интонации выражаются различными вариациями «восходящего» ритма. При этом разница в степени ударности второй и третьей стопы тем больше, чем шутливее интонация повествования или чем сильнее описательность. И эта разница почти сглаживается при повышении эмоциональности тона или усилении гражданственности чувств.

Эмоциональная напряженность тона, патетика, пафос, разнообразные сильные чувства (отчаяние, гнев, негодование и пр.), трагизм интонации, элегичность, меланхолия, вообще преобладание эмоциональных моментов над повествовательным и дидактическим элементами дают различные варианты «нисходящего» ритма. При этом разница («перепад») между ударностью второй и третьей стоп тем больше, чем напряженнее эмоциональность тона, чем сильнее сами эмоции. В некоторых стихах особо элегически-трагического настроя «нисходящий» ритм второй — третьей стоп усиливается снижением ударности первой, так что ее показатель уравнивается с показателем второй или даже падает ниже (см., например, ряд монологов из «Хорева», монолог Трувора из 1 явления II действия, стихотворение Радищева «Почто, мой друг, почто слеза из глаз катится...», «Письмо к ***» Муравьева и т. д.).

Как можно было понять из изложенного выше, среднестатистический подсчет К. Ф. Тарановского не совсем соответствует реальности. Если бы исследователь принял во внимание трагедии и включил бы в свою таблицу несколько трагедий, подобных «Димитрию Самозванцу», поэзию Радищева, Словцова и др., то «средняя линия ритма XVIII в.» получила бы в его труде совершенно другие параметры. Что же касается «средних линий» начала XIX в. и 1820—1840 гг., то они больше соответствуют действительности, но суммарность подсчетов и в данном случае затемняет существующее положение вещей.

Законы ритма, действовавшие в XVIII в., настолько прочно вошли в «динамический стереотип» ряда поколений, что у разных поэтов 1-й трети XIX в. различные типы шестистопного ямба употребляются в тех значениях, которые эти типы получили еще в 40—50-е гг. предыдущего столетия.

Количественное преобладание стихов «нисходящего» ритма в поэзии 1820—1840 гг. (что нашло отражение в среднестатистическом подсчете К. Ф. Тарановского) объясняется прежде всего массовым распространением элегии. Но у тех же авторов элегий в стихотворениях иного характера — шутливых, дидактических, описательных и пр.— шестистопный ямб, в соответ-

ствии с традицией (очевидно, весьма прочно вошедшей в динамический стереотип), имеет характерные параметры «восходящего» ритма (типичные примеры находим у Батюшкова, Боратынского, Козлова, Языкова и мн. др.).

Исключительно выразительные образцы соответствия содержания и ритма являет поэзия А. С. Пушкина на протяжении всех лет творчества. Именно так обстоит дело и в тех произведениях 1830 г., с которых мы начинали наши рассуждения о ритмике: в стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...» поэзия страсти прорывается в резко выраженном «нисходящем» ритме; своеобразно дидактическая интонация сонета «Поэту» дает типичный «восходящий» ритм; величавое умиротворение в сонете «Мадонна» приводит к «уравновешенному» ритму (с одинаковыми параметрами второй и третьей стоп). «Работа» разных типов ритма внутри одного произведения с особой наглядностью может быть прослежена в стихотворении «Осень». Так, I-я строфа, содержащая описание, пейзажную зарисовку, написана очень ясным «восходящим» ритмом, тогда как VII-я, в которой наиболее сильно выражены эмоции поэта по отношению к любимому времени года, являет собой ярчайший пример ритма «нисходящего» (так же могут быть проанализированы и остальные строфы).

Таким образом, количественное преобладание «нисходящего» ритма над «восходящим» в 1820—1840 гг. объясняется не победой «закона регрессивной акцентной диссимиляции» над «законом стабилизации первого сильного икта», как считает К. Ф. Тарановский, а засильем медитативной лирики, элегический настроений, собственно лирических страстных мотивов в поэзии этого периода. То есть, иначе говоря, ритмом (как и рифмой) управляют не причины общеязыкового (акцентного) происхождения, а законы поэтические. Главный закон, управляющий русской ритмикой, как мы убедились на примере шестистопного ямба,— соответствие формы содержанию, закон содержательности формы.

4

Четырехстопный ямб, второй по степени распространенности в XVIII в. размер,— явление наиболее обследованное со стороны ритмики и наименее ясное. Если в шестистопном ямбе существует такой отчетливый признак, как соотношение второй и третьей стоп, и мощная оппозиция повествовательному «восходящему» ритму в виде трагедийного «нисходящего»,— то в четырехстопном ямбе XVIII в. «ухватиться» буквально не за что. Все исследования ритмики этого размера (А. Белого, Б. В. Томашевского, Г. А. Шенгели, К. Ф. Тара-

новского, М. Л. Гаспарова и др.) не дают ни малейшей зацепки. Первоначальная контрольная проверка как будто подтверждает правильность среднестатистических подсчетов К. Ф. Тарановского, наиболее подробно описавшего и проанализировавшего этот размер. Действительно, суммарные данные показывают, что для XVIII в. в целом характерна более высокая ударность первой стопы по сравнению со второй («нисходящий» ритм), для 1820—1840 гг.— меньшая ударность первой («восходящий» ритм)

Единственно, что может поначалу обратить внимание,— это некоторая разница в ударности третьей стопы. Поэтому, памятуя историю с шестистопным ямбом, попытаемся разнести на две таблицы полученные показатели. В первую из них внесем параметры тех произведений, у которых ударность третьей стопы превышает 51%, во вторую таблицу — произведения с меньшей ударностью.

Оды

Поэты и произведения	Стопы				Число стихов
	I	II	III	IV	
Ломоносов (1759—1760)*	95,6	72,3	54,6	100	390
Сумароков. Ода е. и. в., 1755	94,4	75,0	56,7	100	180
Сумароков. Ода Павлу, 1774	90,3	81,9	65,3	100	72
Сумароков. Ода на суету мира	83,3	81,7	63,3	100	60
Сумароков. Ода от лица лжи	90,9	75,5	64,5	100	110
Богданович. Ода е. и. в.	96,7	74,2	74,2	100	120
Херасков. Оды нравоучительные	98,0	84,3	51,0	100	300
Майков. Ода на сражение флотов	97,5	97,5	63,3	100	120
Майков. Ода на рождение Александра	94,6	87,7	55,4	100	130
Майков. Ода ищущим мудрости	99,0	82,0	51,0	100	100
Петров. Письмо к ...	95,3	83,3	64,7	100	156
Петров. Смерть моего сына	97,6	84,8	63,0	100	92
Петров. На взятие Варшавы	91,9	81,3	59,3	100	110
Державин. Видение мурзы	91,3	77,7	56,0	100	184
Державин. Бог	93,6	81,8	53,6	100	110
Державин. Осень во время осады Очакова	93,3	81,7	60,0	100	120
Державин. На коварство	87,5	78,1	52,5	100	320
Державин. Изображение Фелицы	83,4	75,2	51,7	100	464

Поэты и произведения	Стопы				Число стихов
	I	II	III	IV	
Державин. На взятие Измаила . .	92,4	82,9	61,6	100	380
Державин. На шведский мир . .	88,7	65,0	66,2	100	80
Державин. Водопад	89,6	77,7	61,9	100	440
Державин. Вельможа	86,0	76,5	56,5	100	200
Радищев. Вольность	96,7	82,4	54,1	100	540

А теперь сравним эти цифры с результатами, зафиксированными в следующей таблице:

Нравоучительные и сатирические жанры

Поэты и произведения	Стопы				Число стихов
	I	II	III	IV	
Херасков. Оды анакреонтические	95,8	84,7	48,6	100	72
Херасков. Время	92,3	82,7	42,3	100	52
Майков. Ода Война	95,4	90,8	46,1	100	152
Майков. Ода о вкусе А. П. Сумарокову	95,2	92,9	40,5	100	42
Петров. Должности общежития .	94,2	88,4	48,5	100	208
Муравьев. «С брегов величественной Волги»	92,8	85,7	50,0	100	28
Муравьев. К Феоне	87,5	86,3	41,1	100	124
Н. Львов. Музыка, или Семитония	98,2	80,4	42,9	100	56
Осипов. Виргилиева Энеида* . . .	92,3	83,0	47,3	100	770
Котельницкий. Похищение Прозерпины*	91,3	89,2	41,9	100	480
Козодавлев. Сновидение*	92,8	80,4	42,8	100	388
Клушин. Лунатик поневоле . . .	92,1	85,1	45,8	100	391
Державин. Фелица	85,4	74,6	50,8	100	260
Державин. На счастие	92,6	75,0	50,0	100	220

Налицо весьма любопытный факт: в той таблице, куда включены произведения с большей ударностью третьей стопы, почти сплошь оказались высокие публицистические и торжественные оды, тогда как в другую таблицу попали дидактиче-

ские оды, сатирические произведения и послания. Больше того, в первой таблице среди од наименьшую ударность имеют именно те произведения, которые родственны по характеру вынесенным во вторую: это нравоучительно-религиозные оды Хераскова и Майкова, «Изображение Фелицы» Державина и др.

Таким образом, намечается очень тонкое, едва заметное, но весьма определенное различие в ритмике четырехстопного ямба: произведения высокого публицистического настроя имеют более высокую ударность третьей стопы, чем нравоучительно-дидактические и сатирические. По-видимому, различие содержания (эмоций, интонаций и т. д.) вело и к появлению определенных отличий ритма. С аналогичным явлением мы сталкивались и в шестистопном ямбе, где предпоследняя (пятая) стопа играет ту же роль, что предпоследняя (третья) в четырехстопном. И в том, и в другом случае ударность предпоследней стопы в произведениях публицистического и повышенно-эмоционального характера значительно больше, чем в стихотворениях нравоучительного, лирического и элегически-медитативного содержания (сопоставим такие произведения, написанные шестистопным ямбом, как «Письмо к супругу» Державина, «Поэту» Пушкина, с одной стороны, и «Сожаление младости» Муравьева, «Мадонна» Пушкина — с другой).

Все сказанное еще никак не затрагивало концепции К. Ф. Тарановского об эволюции четырехстопного ямба XVIII—XIX вв. Согласно его теории, в XVIII в. господствует закон «стабилизации первого сильного икта», а потому ударность первой стопы выше, чем второй; в переходный период эволюции, во втором десятилетии XIX в., первый и второй икты выравниваются в силе, а после 1820 г. решительно преобладает ритм с меньшей ударностью первой стопы в сравнении со второй (то есть закон «регрессивной акцентной диссимиляции» одерживает верх над законом «стабилизации первого сильного икта»).

Четкую картину эволюции (как и в случае с шестистопным ямбом) «портит» опять-таки Муравьев, который в 1775 г. печатает стихотворение «Весна. К В. И. Майкову» с параметрами, появившимися будто бы только через пятьдесят лет (87,0; 96,0; 55,0; 100%). То ли «закон стабилизации первого сильного икта» не властен над Муравьевым, то ли сама эволюция нарисована неверно?

Тут следует заметить, что «Весна», напечатанная с обозначением «Ода X», — не вполне обычная ода или скорее — совсем не ода. Сам автор недвусмысленно противопоставлял

«Весну» одам того типа, к каким его подталкивал Майков, и, обращаясь к нему, подчеркивал:

Ты брани петь меня наставил,
А я тебе сей стих составил
Во знак чувствительной души.

А не это ли изменение содержания — выдвижение на первый план «чувствительной души» поэта — привело к появлению «нового» ритма? Положение осложняется тем, что в XVIII в. подавляющее большинство написанного четырехстопным ямбом составляют именно оды, сатирические и дидактические произведения. За пределы этих жанров (и соответственно содержания) выходит лишь очень малая в количественном отношении часть стихов. Но как раз среди мелких жанров и находим ответ на возникший вопрос.

Необходимость создания новых ритмических типов четырехстопного ямба ощутили уже основоположники русской силлабо-тоники — Ломоносов и Сумароков, а в особенности — их младшие современники. В одном случае структура стиха очень явно определялась ориентацией на музыкальное сопровождение либо на напевное чтение стихотворения, жанр которого по происхождению восходил к произведениям, предназначенным для пения. В следующей далее таблице большинство проанализированных произведений — это песни, баллады, псалмы и стансы. В отдельных случаях ритм данного типа применялся в переводах из Горация.

Напевно-песенный тип четырехстопного ямба

Поэты и произведения	Стопы				Число стихов
	I	II	III	IV	
Сумароков. Песня («Прошли те дни...»)	100	62,5	87,5	100	24
Сумароков. Баллад	100	83,3	100	100	18
Сумароков. Баллада Павлу Петровичу	100	83,3	44,4	100	18
Поповский. Ода X книги II (из Горация)	100	100	50,0	100	24
Попов. «В часы разлуки нашей строги»	100	96,7	63,3	100	30
Ржевский. Станс («Наполнен век наш...»)	98,1	90,4	48,1	100	52
Богданович. Станс (1760)	90,6	100	75,0	100	32
Богданович. «Хвалите господа небес»	100	81,2	81,2	100	16

Поэты и произведения	Стопы				Число стихов
	I	II	III	IV	
Богданович. «Бедами смертными объят»	92,9	100	50,0	100	14
Богданович. «О ты, земли и неба царь»	100	71,4	57,1	100	14
Богданович. Песня (1773)	100	82,0	76,0	100	50
Муравьев. К Меценату (из Горация)	90,0	100	36,0	100	50
Муравьев. К Левконое (из Горация)	75,0	100	50,0	100	12
Муравьев. Божие присутствие	100	90,0	60,0	100	20
Державин. Песня («Со властью в сердце путь открывши»)	100	92,5	50,0	100	40
Державин. Разные вина	66,7	100	50,0	100	24
Державин. 81-й псалом (ран. ред.)	100	80,0	60,0	100	20
Державин. Властителям и судиям	100	87,5	57,1	100	28
Державин. Баллада. К старухе	100	92,8	72,9	100	28
Львов. Снигирь	100	89,3	46,4	100	28
Нелединский-Мелецкий. «Свидетели тоски...»	97,9	81,2	66,7	100	48
Нелединский-Мелецкий. «Старанья все мои напрасны...»	100	84,4	79,9	100	32

Все произведения, включенные в эту таблицу, подчиняются общей закономерности: в любом из них первая или вторая стопа стремится к ударности в 100%. Именно «стремится» — это надо подчеркнуть, потому что наивысшую ударность можно обнаружить не во всех произведениях; в некоторых из них встречаются один-два пиррихия. Очевидно, в процессе исполнения напев как бы «выравнивал» ритм, и неударный слог пиррихия становился равнозначным полноударному слогу ямба. Однако при статистических подсчетах наличие даже одного пиррихия в произведении небольшого объема снижает процент ударности, причем чем меньше произведение по числу стихов, тем «весомее» каждый пиррихий и соответственно меньше общий показатель ударности данной стопы (так, в «Стансе» Ржевского и песне Нелединского-Мелецкого «Свидетели тоски моей» в первой стопе всего лишь по одному пиррихию; но в «Стансе» 52 стиха, показатель ударности — 98,1, тогда как в песне — 48 стихов, а потому средняя ударность ниже — 97,9%).

Таким образом, третий тип четырехстопного ямба XVIII в.— напевно-песенный, делящийся на два подвида, в зависимости от того, первая или вторая стопа стремится к 100% ударности.

Очень рано возникает и четвертый тип. Его отличительный признак — большее количество пиррихиев на первой стопе, чем на второй (а значит — меньшая ударность первой стопы в сравнении со второй). По мнению К. Ф. Тарановского, такой ритм появился только у поэтов XIX в., но на самом деле его впервые применил уже Ломоносов около 1750 г. в «Преложении псалма 70». Затем к помощи этого «восходящего» типа ритма обращаются при переложении псалмов Сумароков и Майков, в других жанрах его используют Ржевский и Поповский. Данный тип ритма можно назвать «лирическим» в том значении термина «лирика», которое закрепится в XIX в. (для XVIII в. ода — тоже лирика, но для XIX — риторика), и лирическим ритмом «восходящий» тип четырехстопного ямба становится в поэзии Муравьева.

Лирический тип четырехстопного ямба

Поэты и произведения	Стопы				Число стихов
	I	II	III	IV	
Ломоносов. Преложение псалма 70	84,3	85,6	46,9	100	96
Сумароков. Преложение из 70 псалма	87,5	88,5	46,9	100	96
Сумароков. Преложение из 105 псалма	83,0	84,8	42,8	100	112
Сумароков. Преложение из 129 псалма	85,7	89,3	64,3	100	28
Сумароков. Преложение из 143 псалма	79,2	85,4	52,1	100	48
Майков. Подражание псалму 1 . .	87,5	91,7	45,8	100	24
Майков. Подражание псалму 12 .	80,0	90,0	30,0	100	30
Майков. Подражание псалму 111 .	83,3	96,7	40,0	100	30
Поповский. Ода XIV кн. II (из Горация)	89,3	92,9	60,7	100	28
Поповский. Ода XVI кн. II (из Горация)	90,4	94,2	50,0	100	52
Ржевский. Ода добродетели . . .	90,0	93,3	38,3	100	60
Ржевский. Ода Екатерине (1763)[1]	85,0	89,0	37,0	100	100
Муравьев. Ода на замирение с Портою	85,3	94,7	35,9	100	170

[1] По данным М. Л. Смусиной.

Поэты и произведения	Стопы				Число стихов
	I	II	III	IV	
Муравьев. К друзьям (пер. из Горация)	92,0	96,0	38,0	100	50
Муравьев. Ода VII (сб. «Оды»)	87,5	97,5	27,5	100	40
Муравьев. Ода IX (сб. «Оды«)	86,0	90,0	40,0	100	50
Муравьев. Ода I (сб. «Нов. лир. опыты»)	87,5	97,5	62,5	100	40
Муравьев. Ода II (сб. «Нов. лир. опыты»)	82,0	88,0	62,0	100	50
Муравьев. «Успех твой первый возвещая»	90,7	92,1	32,9	100	76
Муравьев. «Иной бы стал непостоянством»	87,5	91,7	50,0	100	24
Муравьев. Отъезд	83,3	94,4	27,8	100	18
Державин. Праведный судия	70,0	73,3	50,0	100	30
Державин. Горелки	69,4	83,3	38,9	100	36
Державин. Надежда на бога	75,0	91,6	52,8	100	36
Державин. Крестьянский праздник	83,3	88,3	50,0	100	60
Бобров. Баллада. Могила Овидия	87,5	90,7	58,8	100	216

При сопоставлении всех типов четырехстопного ямба XVIII в. можно видеть, что в трех первых случаях главным фактором, обуславливавшим выбор ритма, был жанровый признак (как следствие содержательного в широком смысле наполнения). При возникновении же лирического («восходящего») ритма на первый план выступают моменты содержательного характера. Но следует обратить внимание и на то, где, при каких обстоятельствах и в каких жанрах возникает лирический ритм. В первую очередь это определенная часть псалмов и переводов од Горация. Почему именно здесь вырабатывается особый, специфический тип ритма, вполне объяснимо.

Как известно, поэзия классицизма прежде всего поэзия гражданственная, в ряде случаев — откровенно «государственная», общенациональная; главная ее функция — воспитательная (в широком плане). Частной, личной в точном смысле слова лирике в классицизме места нет. А потому когда поэта обуревали личные чувства, когда ему хотелось выразить эмоции, возникшие в результате каких-то конкретных обстоятельств его собственной жизни, он вынужден был выступать не от своего имени, а приспосабливая для данного случая те

жанры, которые открывали хоть малейшую возможность выражения чувств.

Как раз к такого рода жанрам относились псалмы. Как известно, в «Псалтирь» входят самые разные по тональности и содержанию произведения; далеко не каждое из них могло дать канву для поэзии, по существу, индивидуально личной, лирической. В зависимости от содержания данного конкретного древнего прототипа псалом мог и не поддаваться индивидуально лирической разработке, почему среди многочисленных переложений псалмов чаще встречаются стихотворения ярко публицистические, обличительные, которые обладают и вполне «нормальным» публицистическим или дидактическим ритмом. Но по происхождению псалмы — жанр, связанный с пением не только в древней, но и в русской традиции (вспомним о «Псалтири рифмотворной» Симеона Полоцкого с музыкой Титова). Отсюда — появление среди псалмов группы произведений, обладающих параметрами напевно-песенного ритма (даже в тех случаях, когда они явно не предназначались для пения; пример — все редакции 81 псалма, созданные в разные годы Державиным).

Однако в ряде случаев этот древний жанр духовной лирики, внешне вполне «благонамеренный» и отвлеченно абстрактный, давал возможность поэту выразить свои, сугубо личные переживания, определенным образом интерпретируя псалмы, подчеркивая и развивая отдельные мотивы «Псалтири», соответствующие собственным конкретным чувствам именно данного автора, его личной неудовлетворенности и горечи. В подобных случаях и открывалась возможность иной ритмической разработки, отличающейся от ритмики публицистических произведений открыто общественного характера. Потому именно в псалмах намечается становление того типа ритма, который станет затем ритмом личной лирики, уже никак не связанной с духовными, религиозными мотивами.

Однако происходит это не сразу, а в результате примерно восьмилетних исканий. Любопытно, что и Ломоносов и Сумароков в конце концов приходят к одинаковым результатам — разработке «восходящего» ритма, отличного от ритмов внеличностных, типичных для разных одических, сатирических и дидактических произведений.

Первые преложения псалмов в новой русской поэзии были созданы в 1743 г. в ходе теоретического спора между Ломоносовым и Сумароковым, с одной стороны, и Тредиаковским — с другой. Если Тредиаковский использовал для преложения 143 псалма хорей, то Ломоносов и Сумароков отстаивали права ямба как метра более высокого вообще и ямба четырехстопного как размера наиболее подходящего для «высокой»

лирики. Параметры преложения 143 псалма у обоих поэтов однотипны, хотя есть и некоторая разница, обусловленная тем, что Сумароков лишь незадолго до соревнования убедил Ломоносова в неизбежности употребления пиррихиев в русской поэзии. Поэтому у Ломоносова параметры его преложения 143 псалма еще весьма высоки: 96,7; 90,0; 63,3; 100%; 60 ст.; а у Сумарокова, уже вполне освоившегося с пиррихиями, ударность гораздо ниже: 92,4; 81,8; 57,6; 100%; 66 ст.

В дальнейшем общая ударность в преложениях псалмов Ломоносова снижается, а последнее из них — это преложение 70 псалма, созданное, как известно, в крайне тяжелый для поэта момент, когда ему приходилось вести напряженную борьбу с противниками, преодолевая недоброжелательство и клевету. В процессе поисков средств для выражения своей личной горечи и негодования Ломоносов и создал произведение с необычным до того ритмом (см. таблицу).

Аналогичный ход поисков характерен и для Сумарокова. Показательно, что впервые «восходящий» ритм появляется у него в преложении того же 70 псалма, а в том, что возникновение этого ритма не случайность, убеждает история переработки 143 псалма. При составлении сборника переложений поэт не удовлетворился текстом 1743 г. и основательно его переделал, что заметно отразилось на ритмике (обратим внимание на падение ударности первой стопы и повышение второй): 89,4; 84,8; 59,1; 100%; 66 ст. Однако и эта редакция не удовлетворила Сумарокова, и он заново перевел 143 псалом, применив очень ясный «восходящий» ритм (см. таблицу). Именно этот второй перевод оказался в сборнике сумароковских преложений псалмов на первом месте, а вслед за ним под заглавием «Из того же псалма» помещена переработанная редакция преложения 1743 г., имевшая, так сказать, историческое значение. Наконец, у Майкова все три псалма, сочиненные четырехстопным ямбом, имеют ритм «восходящий».

Несколько позднее, чем в псалмах, «восходящий» ритм появляется в переводах некоторых од Горация, сделанных Поповским (время работы над переводами точно не известно, опубликованы они в 1760 г.). И опять-таки «восходящий» ритм появляется в переводах тех од, которые имеют у римского поэта более личный, индивидуальный характер.

Очень интересны опыты А. А. Ржевского — талантливого лирика, но поэта, не сумевшего выйти за рамки канонических жанров классицизма. Молодая исследовательница М. Л. Смусина в неопубликованной работе о Ржевском справедливо отмечает, что его произведения, которые он именует одами, по существу, таковыми не являются. Это — стихотворения с сильной лирической струей, но поэт еще не знает, как назвать эти

не укладывающиеся в традиционные жанры стихи, а потому и обозначает их как оды.

В реформированной оде появляется «восходящий» ритм и у Муравьева. Первая из них — «Ода Екатерине II на замирение России с Портою Оттоманской» — действительно торжественная ода, но нового типа: вместо классицистического штампа — картины процветания в дни «покоя», «тишины» — читатели обнаружили в ней умилительно-сентиментальную картину возвращения героев — «членов семейства» — отцов, мужей, сыновей и ликования их родственников. Очевидно, этим новым для русской оды содержанием (в свою очередь оно тоже довольно скоро станет штампом под пером поэтов-эпигонов) обусловлено и ритмическое своеобразие, использование «восходящего» ритма вместо одически-публицистического. Вполне объяснимо и появление этого ритма в произведениях, составляющих сборник «Оды», и в переводах из Горация: как указывал неоднократно сам Муравьев, одним из его учителей в поэзии был В. И. Майков; не прошло мимо него и творчество Поповского. «Поповский новый путь открыл на Геликон», — отметил Муравьев в «Эпистоле к И. П. Тургеневу». Интересно, однако, что «восходящим» ритмом написаны не только духовно-философские оды сборника, но и заново переработанная «Ода на случай Кагульския битвы», сочиненная еще в 1770 г., и дидактическое произведение «Ода седьмая», и пейзажное стихотворение «Весна. К В. И. Майкову», о котором шла речь выше. О том, что термин «ода» (особенно в применении к последнему произведению) употреблен поэтом только потому, что он не знает, как наименовать стихотворение, которое не может быть отнесено ни к одному из канонических жанров классицизма, ибо оно представляет собой своеобразный сложный сплав пейзажной зарисовки, медитативной элегии и послания, с полной определенностью свидетельствует рукописный сборник «Новые лирические опыты Михайла Муравьева. 1776».

Ни одно из стихотворений сборника не имеет к одам ровным счетом никакого отношения. Это в полном смысле слова новые лирические стихотворения, первые в русской литературе опыты лирики открыто автобиографической, глубоко личной, индивидуальной, субъективной, — произведения, отражающие миросозерцание, наблюдения, размышления, чувства и переживания не «пииты» вообще, а совершенно конкретного частного человека — поэта Михайлы Никитича Муравьева. Это первые образцы стихотворений тех жанров, которые получат широчайшее распространение в творчестве поэтов первых десятилетий следующего столетия, от Батюшкова, Жуковского, молодого Пушкина до Языкова и Боратынского, — предроман-

тические и романтические элегии, дружеские послания, философско-медитативные стихи. И хотя сам Муравьев хорошо сознает свое поэтическое новаторство и сборник в целом называет очень точно: «Новые лирические опыты», — тем не менее в рукописи каждое из стихотворений обозначено как «ода» с соответствующим порядковым номером. Затем поэт вычеркивает жанровое обозначение, дает некоторым стихотворениям просто названия, без указания жанра: «К Хемницеру», «Прискорбие стихотворца» и др. Единственное из стихотворений сборника, которое автору удалось опубликовать, также появляется без жанрового определения, просто с заглавием «Желание зимы» (в рукописи это произведение носило первоначально заглавие: «Ода VIII. Желание зимы»).

Спустя четыре года жанровую систему еще более решительно начал разрушать Державин, соединявший нередко в одном произведении сатиру и элегию, патетическую оду и дружеское послание. Державина не очень заботила терминология, одни и те же стихотворения он именовал то «одами», то «песнями», то «лирическими поэмами». А в конце жизни, осмысляя свой творческий путь, Державин прямо заявил о ненужности жанровых градаций: «Ежели названия не придают вещам уважения без прямого их достоинства, то должно со мною согласиться, что они, то есть те наименования, или особые отделы песен, более есть умничество или чванство петагогов в познании их древности, нежели прямая надобность». Выступая против «педантских разделов лирических стихотворений», Державин доказывал, что поэт может говорить обо всем в «общежительной оде». В другом месте Державин именовал этот общий для всей лирики жанр «смешанной одой».

Но Державин пошел по этому пути позднее, а во второй половине 1770-х гг. Муравьев буквально доходил до изнеможения, пытаясь дать жанровое определение своим произведениям, которые полностью выпадали из канонической системы жанров. Характерный пример — «Сожаление младости» (1780), которое автор поначалу назвал «епистолой», затем, зачеркнув это слово, написал «поэма», потом «рапсодия», «рассуждение»; наконец — очевидно отчаявшись — просто «разглагольствование».

Как видим, слово «элегия» даже не пришло в голову Муравьеву, настолько далеко созданное им произведение от традиционных классицистических представлений об этом жанре. А между тем «Сожаление младости» — очень определенная романтическая элегия с медитативно-трагедийной окраской воспоминаний о прошедшей молодости (причем, что также крайне характерно для романтиков, тоскует об ушедшей моло-

дости двадцатидвухлетний поэт, а начал горевать о ее уходе Муравьев еще в восемнадцатилетнем возрасте!), с типичными для романтической поэзии ламентациями об угасании дарования (о чем Муравьев горевал тоже с восемнадцати лет). Словом, перед читателем те самые «воспоминания о протекшей юности», с которыми, по сердитому замечанию Пушкина, «литература наша далеко вперед не подвинется»[1].

Но Пушкин, кстати сказать, сам написавший не одно подобное стихотворение, сердился (и справедливо) спустя 40 с лишним лет, а в 1780 г. «Сожаление младости» — такова диалектика истории литературы — было тем самым новым словом, которое двигало поэзию далеко вперед, было прорывом в будущее, в XIX столетие.

После выхода в большую поэзию Державина Муравьев прекратил поиски жанровых определений для своих стихов, ибо успех Державина, пошедшего по намеченному Муравьевым пути разрушения классицистической системы жанров, окончательно убедил самого Муравьева в необязательности жанровых градаций. Теперь его стихотворения имеют только названия (без указания жанра), а во многих случаях у них нет и названий — что также будет очень распространено в поэзии XIX в., но в XVIII столетии прецедента не имело. Однако для жанровой характеристики державинских стихов Муравьев подыскивает очень удачное определение — «перепутаж». Имея по существу то же содержание, тот же смысл, что и державинский термин «смешанная ода», муравьевский «перепутаж», пожалуй, более точен и остроумен, ибо совершенно правильно выводит творчество Державина из русла всякого рода одописи. Между тем еще и в наше время теоретики и историки литературы иной раз сводят жанровое новаторство Державина лишь к «реформе оды», игнорируя при этом словоупотребление самого поэта, который под «одой» разумел «лирическое стихотворение» и ничего более, забывая о его резко отрицательном отношении к разделению стихотворений на жанры и к системе жанров вообще.

Отрицая необходимость жанровых градаций, Державин еще больше опережал свое время, чем Муравьев, ибо жанровые перегородки окончательно рухнули только в лирике зрелого Пушкина. Но на историю русской ритмики и в особенности на четырехстопный ямб начатая Муравьевым и завершенная Державиным ломка классицистической системы оказала самое непосредственное воздействие, потому что в их творчестве отдельные типы ритма четырехстопного ямба утратили жанровую обусловленность. В результате деятельности

[1] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, М.— Л., 1949, стр. 16.

Муравьева и Державина тип ритма стал определяться эмоционально-интонационным строем и тематически-содержательными особенностями стихотворения. Этими же особенностями объясняется смена одного типа ритма другим в произведениях крупных или сложных по содержанию.

Здесь во избежание недоразумения необходимо ответить на вопрос: каким образом мог повлиять на поэтов следующего поколения Муравьев, если фактически первое собрание его стихотворений было издано в 1967 г.? Ответ довольно прост: известное число произведений Муравьева все же было опубликовано, и Пушкин, например, помнил его стихи чуть ли не наизусть; а с другой стороны, под непосредственным воздействием Муравьева развивалось творчество Батюшкова — его племянника, воспитанника и ученика в поэзии — и Жуковского, друга Батюшкова и редактора стихотворений Муравьева (и чрезвычайно знаменательным представляется то обстоятельство, что «восходящий» ритм получил в творчестве Жуковского особенное распространение со второй половины 1810-х гг., то есть в то время, когда Жуковский внимательнейшим образом изучал рукописи Муравьева, правил его стихи, готовя 1-й том собрания сочинений покойного поэта к печати). А ведь Батюшков и Жуковский, вместе с Державиным, — это именно те три фигуры, деятельность которых почти целиком определяет поэзию начала XIX в.

Муравьев — лирик по характеру поэтического дарования, причем лиризм его имеет по преимуществу субъективную, «внутреннюю» направленность. Поэтому в подавляющем большинстве стихотворений Муравьева 1774—1782 гг. четырехстопный ямб обнаруживает характерные признаки «восходящего» ритма, который именно в муравьевском творчестве становится лирическим ритмом в собственном смысле слова. «Нисходящий» же ритм в стихах Муравьева этих лет есть лишь в трех произведениях: небольшом лиро-публицистическом стихотворении «Пускай завистники ругают...», стихотворных письмах-посланиях «С берегов величественной Волги...» и «К Феоне», где преобладает объективное повествование, рассказ о себе, людях и событиях, информация.

Все это привело к тому, что даже в суммарном среднестатическом подсчете муравьевский четырехстопный ямб дает показатели, типичные для поэзии 1820—1840 гг.: 87,9; 92,7; 44,4; 100%; 1036 ст. И объясняется это явление не тем, что Муравьев — «предтеча ритма», а тем, что его поэзия по идейно-содержательным, эмоциональным и жанровым особенностям предвосхищает лирику XIX в., иначе говоря, тем, что Муравьев — «предтеча содержания» поэзии первых десятилетий XIX столетия.

Державин — лирик совершенно другого склада, поэзия его по преимуществу объективна, направлена не столько «внутрь», сколько «вне» себя. Державин — поэт-гражданин и «живописец-философ», в его лирике «язык сердца» органично сливается с «проповедью» (см. стих. «Лебедь»), причем поэт-оратор он такого масштаба, поэт-публицист такого неистового темперамента, что равного ему история русской поэзии до Маяковского не знает. Именно поэтому у него очень мало стихотворений «восходящего» ритма; но «нисходящий», утратив одическую и сатирическую в узко жанровом смысле характеристику, становится ритмом в широком значении публицистическим и — тут Державин совпадает с Муравьевым — повествовательным, информативным.

Таким образом, из четырех типов четырехстопного ямба к началу XIX в. создается три: «нисходящий» (публицистический и повествовательный), «восходящий» (лирический и лично, или субъективно, эмоциональный) и напевно-песенный. Последний тип также претерпевает определенные изменения. Если в XVIII в. оба его подвида распространены примерно одинаково, то в начале XIX в. явно «перевешивает» второй подвид, в котором к ударности в 100% стремится вторая стопа. Происходит это под влиянием разных факторов: во-первых, получает широкое распространение «русский стих» («русские размеры»)[1]; во-вторых, активно развивается лирический тип ямба; в-третьих, очевидное воздействие как на песенный, так и на лирический тип ямба оказывает напевная романтическая манера декламации, с конца 1800-х гг. получающая все большую популярность. Результатом этих факторов явилось взаимодействие и взаимопроникновение (вплоть до слияния) лирического и песенного типов: многие песни и романсы пишутся в лирическом ритме, а лирические стихотворения (явно не предназначавшиеся для пения) приобретают песенный ритм, достигая 100% ударности на второй стопе.

Причина метаморфоз, которые происходят с четырехстопным ямбом в конце XVIII — начале XIX в., заключается в том, что именно этот размер претерпевает наибольшие функциональные изменения. Если в начале своего существования четырехстопный ямб был размером высокой лирики и — в травестийном плане — сатиры, то затем к нему переходят многие функции ямба шестистопного, прежде всего как стиха повествовательного, эпического. Заново возникают ранее не существовавшие функции в связи с появлением лирики личностной, субъективной. Муравьев применяет этот размер для посланий

---

[1] См.: В. А. Западов. О «русских размерах» в поэзии XVIII — первой половины XIX в.— «XXII Герценовские чтения. Филологические науки. Программа и краткое содержание докладов». Л., 1969, стр. 90—93.

и стихотворных писем (а ведь для эпистол старого типа использовался почти исключительно шестистопный ямб), создает первые образцы лирики нового типа. У Державина же четырехстопный ямб вообще становится универсальным размером и занимает то место, которое у поэтов 1740—1770-х гг. было свойственно ямбу шестистопному (этот последний размер в чистом виде, вне строф разностопного ямба, в державинской поэзии после 1779 г. встречается крайне редко).

Новые функции четырехстопного ямба, отчетливая связь обоих типов этого размера с содержанием (а не жанром) произведения ясно выступает в произведениях большинства поэтов первых десятилетий XIX в. Ярким примером содержательной обусловленности ритма может служить творчество Жуковского. В тех его произведениях, где доминирует субъективно-лирическое, личностное начало, статистический анализ выявляет «восходящий», лирический тип четырехстопного ямба. В первую очередь это относится к романсам и песням Жуковского, по существу, представляющим собой произведения лирического характера, например: «Минувших дней очарованье...» (91,7; 95,8; 66,6; 100%; 24 ст.), «Явление поэзии в виде Лаллы Рук» (90,6; 93,7; 31,2; 100%; 32 ст.), «Мотылек и цветы» (72,9; 85,4; 29,2; 100%; 48 ст.), «Жаворонок» (83,3; 100; 58,3; 100%; 12 ст.). «Нисходящий» ритм, обусловленный либо публицистичностью интонации, либо — чаще — преобладанием повествования в содержании, как и следовало ожидать, свойствен большинству посланий, например: «К князю Вяземскому» (88,2; 79,6; 45,2; 100%; 93 ст.), «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (82,9; 80,0; 43,7; 100%; 135 ст.), «К графине Шуваловой» (90,0; 88,0; 28,0; 100%; 50 ст.), «К кн. Ф. Голицину» (87,7; 82,2; 35,6; 100%; 73 ст.), «Письмо к А. Г. Хомутовой» (83,3; 79,8; 50,0; 100%; 84 ст),) и др. Этот же ритм и в балладах, где преобладает повествование: «Ивиковы журавли» (85,9; 80,4; 57,0; 100%; 184 ст.), «Роланд-оруженосец» (86,2; 82,5; 60,8; 100%; 240 ст.), «Плавание Карла Великого» (91,1; 85,7; 69,6; 100%; 56 ст.). По той же причине «нисходящий» ритм обнаруживается в поэме «Пери и ангел» (88,7; 82,3; 38,2; 100%; 654 ст.).

Однако в балладе «Поликратов перстень» повествование и эмоциональность взаимно уравновешивают друг друга, в результате чего показатели первых двух стоп равны (86,4; 86,4; 56,2; 100%; 96 ст.). Результатом взаимовлияния различных начал объясняется примерно равный ритм, с незначительными отклонениями в ту или другую сторону, в поэмах «Шильонский узник» и «Суд в подземелье» (в первом случае показатели первой и второй стоп — 86,2 и 85,8%, здесь всего лишь два «лишних» пиррихия на 436 ст.; во втором случае — 85,2

и 85,9%, т. е. четыре пиррихия на 610 ст.). То же самое — в первой части стихотворения «Подробный отчет о луне. Послание к государыне императрице Марии Федоровне» (86,8; 86,8; 33,5; 100%; 242 ст.); однако во второй части рассказ («отчет») Жуковского о том, в каких его стихотворениях и в каких именно ситуациях появлялась луна, сменяется непосредственно субъективно-лирическим переживанием, философско-лирическими медитациями, навеянными только что виденным лунным пейзажем,—и ритм сразу же приобретает очень ясный «восходящий», лирический характер (82,7; 87,0; 29,5; 100%; 139 ст.), а это ведет к тому, что и все стихотворение в целом имеет показатели «восходящего» ритма: 85,0; 86,9; 32,0; 100%; 381 ст.

Рылеев как поэт совсем не похож на Жуковского, но четырехстопный ямб в его творчестве подчиняется тем же законам. Исключительно яркой иллюстрацией «работы» ритма может быть дума «Волынский», распадающияся по содержанию (и соответственно ритмике) на две равные части: первые 52 стиха представляют собой монолог героя (75,0; 92,3; 34,6; 100%), заключительные 52 — авторское повествование (92,3; 80,1; 46,1; 100%). Другой столь же выразительный пример — «Яков Долгорукий», в котором «дума» героя написана лирическим ритмом (66,7; 87,5; 70,8; 100%; 24 ст.), авторское повествование дает резкий «нисходящий» ритм (91,7; 75,0; 47,9; 100%, 48 ст.), в результате чего и вся дума имеет в целом показатели «нисходящего» ритма: 83,3; 79,2; 55,5; 100%; 72 ст. (в думе «Волынский», наоборот, эмоциональный элемент одерживает верх над повествовательным, и ритм произведения в целом — «восходящий»: 83,6; 86,5; 40,4; 100%; 104 ст.). Те же закономерности управляют ритмикой остальных «дум» Рылеева, других его стихотворений, поэмы «Войнаровский».

В общем виде эти законы действуют и в пушкинском ямбе, — но именно в общем виде. Поэзия Пушкина лирична, личностна в наивысшей степени, а потому «восходящий» ритм у него доходит до предела, до 100% ударности в произведениях, различных по содержанию, но сходных по напряженности эмоциональной («Я помню чудное мгновенье...», «Пророк», «Бородинская годовщина» и др.), причем иной раз наивысшая ударность распространяется и на первую стопу («Арион» — 100; 100; 33,3; 100%; 15 ст.). Особая сила пушкинского лиризма находит специфическое выражение в том, что «восходящий» ритм распространяется на ту область «содержания», которая до него неизменно была связана с ритмом «нисходящим»: на шуточные послания и стихи сатирические. В свою очередь эта особенность пушкинской ритмики оказала определяющее воздействие на стих Языкова (впрочем, в отли-

чие от Пушкина, Жуковского и других современников, Языков большинство песен создает «напевно-песенным» ритмом, тогда как у них песни и романсы чаще имеют ритм «лирический»; в области этого жанра Языков больше традиционалист, равно, как и в элегиях; в дружеских же посланиях и собственно лирических стихотворениях он подхватывает и развивает новаторские тенденции ритмики Пушкина).

Тем не менее многие произведения Пушкина созданы в «нисходящем» ритме, и появление этого ритма всегда связано с содержательными особенностями произведения — тематическими, эмоциональными, интонационными и т. п. Этот ритм возникает в тех случаях, когда повествовательный элемент доминирует над лирическим, субъективно-эмоциональным («Руслан и Людмила» и др.) и когда лирическое «я» поэта просто отсутствует в повествовании («Анчар» и др.), в объективизированной сатире («Тень Фонвизина»). Этот ритм сохраняется в некоторых произведениях публицистического характера, когда публицистика одерживает верх над лирическим началом (ода «Вольность», «Герой» и др.), и, конечно, в пародийной «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову».

В «Евгении Онегине» различные типы ямба — «восходящий», «нисходящий» (с большими или меньшими различиями, перепадами в ударности первой и второй, а также третьей стоп), «уравновешенный» — постоянно сменяют друг друга, что обусловлено чрезвычайной сложностью пушкинского «романа в стихах».

5

Как можно было заметить, в системе жанровой, а затем эмоционально-интонационной содержательности ритма принимают активное участие лишь метрические («схемные») ударения и пиррихии. Естественно задать вопрос: как обстоит дело с внеметрическими («сверхсхемными») ударениями и спондеями, почему нет речи о них?

Потому, что, в отличие от метрических ударений и пиррихиев, создающих эмоционально-интонационную выразительность ритма *всего* произведения в целом или отдельных содержательно-ритмических групп, внеметрические ударения и спондеи играют изобразительную роль внутри *одного* стиха.

Ритмически-трудный стих — явление, эквивалентное произносительно-трудному стиху. В одном случае затрудненность звучания создается постановкой внеметрических ударений (в том числе получаются спондеи), в другом — скоплением согласных (иногда гласных), которые также создают при декламации определенную трудность произношения. Иногда поэт может использовать эти приемы порознь, но чаще они

употребляются вместе. Оба приема издавна распространены в европейской поэзии.

Уже в латинской поэтике Феофана Прокоповича даны примеры на раздельное употребление обоих приемов, а после этого сказано: «Но много прекраснее и удивительно художественным будет стих, в котором обе вышеуказанные стороны, т. е. звучание и ритм слов некоторым образом наглядно передают содержание» [1].

Чрезвычайно охотно употреблял «трудный стих» в обоих вариантах (а чаще всего вместе) Державин, например:

Неправый суд, огнь, глад, бунт, мор!..
Вы смрадный естества позор!
(«На коварство»)
Поляк, турк, перс, прус, хин и шведы...
(«На взятие Измаила»)

Взор черно-огненный, отверстый...
(«Любителю художеств») и мн. др.

Следует принять во внимание, что Державин в данном случае игнорировал замечания друзей, которым подобные стихи казались негладкими, и оставлял свой текст в неприкосновенности.

Тот же прием находим у Радищева в «Вольности»:

Во свет рабства́ тьму претвори...
Меч остр, я зрю, везде сверкает.
Чугунный скиптр обвил цветами... и т. д.

По поводу первого из приведенных стихов сам Радищев писал: «Он очень туг и труден на изречение ради частого повторения буквы «т» и ради соития частого согласных букв: «бства тьму претв» — на десять согласных три гласных, а на российском языке толико же можно писать сладостно, как и на италианском... Согласен... хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия» (гл. «Тверь» «Путешествия из Петербурга в Москву»).

Радищев не только счел нужным прокомментировать прием, но и указал, что у него имеются противники в поэзии — сторонники «сладостного стиха» (то есть, употребляя современный, не вполне точный термин, — приверженцы «эстетики отказов»)[2].

---

[1] Феофан Прокопович. Сочинения. М.— Л., 1961, стр. 398.

[2] Вкратце об этом см.: В. Западов. Об «изразительной гармонии» в русской поэзии XVIII века.— «Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы. (Тезисы докладов научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина)». Алма-Ата, 1969, стр. 70—71. В заглавии и тексте вместо «изразительной» напечатано «изобразительной».

Вряд ли нужно напоминать, что Пушкин в этом вопросе — целиком на стороне Державина и Радищева, вряд ли нужно приводить много примеров, — достаточно двух, где трудность ритма и звука воздействуют совместно (и при этом внутри каждого стиха в отдельности):

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон...

(«Полтава»)

Слова: бор, буря, ведьма, ель,
Еж, мрак, мосток, медведь, метель. .
Лай мосек, чмоканье девиц,
Шум, хохот, давка у порога...

(«Евгений Онегин», глава 5)

Из всего сказанного выше следует два вывода общего характера.

Первый вывод: при исследовании ритма анализ единичных стихов, изолированное от смысла (содержания в широком значении слова) изучение всякого рода «ритмических фигур», «модуляций», «вариаций» и т. п. в пределах одного стиха — занятие вполне бесперспективное. Стих звучит только в контексте, ритм его «работает» только в сцеплении с другими стихами данной содержательно-ритмической группы.

Второй вывод: почти так же бесперспективен подсчет общих показателей для крупных произведений, например трагедий и поэм. С полной уверенностью априорно можно утверждать, что в любой эпической поэме XVIII в. будет обнаружен «восходящий» ритм [1]. Реальные результаты может дать лишь изучение ритмических групп (связанных, конечно, с содержанием), из которых состоит произведение, выяснение причин, по каким один тип или вариант ритма переходит в другой, и т. п.

Трактовка термина «ритмика» в литературоведении и стиховедении чрезвычайно широка. В общем значении понятие «ритмика» охватывает собой большую группу явлений самого разного характера и происхождения: метрического (выбор определенного метра и размера), выразительно-гармонического (плавность, «легкость» — или «трудность» стиха), лексического (в одинаковых ритмических «ходах» могут быть различ-

---

[1] Равно как и в комедиях. В трагедиях дело обстоит сложнее: если преобладает дидактизм и «любовные нежности» — ритм «восходящий»; если политический пафос, патетика — «нисходящий». В числе произведений XIX в. (XVIII в. из поля зрения исследователя просто выпал) К. Ф. Тарановский проанализировал два явления из «Орлеанской девы» Жуковского (перевод из Шиллера) и «Анджело» Пушкина, а также сцену из перевода Сатина комедии Шекспира. У Жуковского и Пушкина — «нисходящий» ритм шестистопного ямба, у Сатина, разумеется, «восходящий».

ные словоразделы), синтаксического или синтагматического (совпадение синтагм с делением на стиховые строки или, наоборот, перенесение части синтагмы из одного стиха в другой; наиболее частый случай — так называемые «переносы»), высшего содержательно-ритмического (связанного с членением на строфы, нерегулярные стиховые «абзацы» или с отсутствием всякого деления, астрофичностью), интонационно-декламационного (исполнительского) и т. д. и т. п.

Однако в основании всех этих, условно говоря, «ритмических уровней» лежит прежде всего ритмика в узком смысле слова — то, о чем шла здесь речь. По свидетельству многих поэтов, некий ритмический «гул» нередко предшествует конкретно-словесной реализации произведения. В процессе творчества, как видно из черновиков Муравьева, Державина, Пушкина, может меняться лексика, что влечет за собой изменение словоразделов и интонации декламационного характера, но ритмическая «решетка» чаще всего остается неизменной. В свою очередь декламатор — от самого автора до любого чтеца-артиста — может по-разному интерпретировать завершенное произведение в процессе чтения (и притом менять манеру чтения, делать иные паузы, подчеркивая другое слово, образ, оборот, синтагму в стихе, чем при предыдущем исполнении), — но на первооснову ритмического решения это опять-таки никак повлиять не может.

Вот почему так важно при анализе стихотворного произведения (будь то лирический фрагмент, поэма или трагедия) изучить и осмыслить в первую очередь особенности метрики и первичной ритмики, ритмики в узком смысле слова.

Для создания более полной картины русской ритмики, расширения и углубления наших представлений о ее истории в XVIII — начале XIX в. (а это в конечном счете приведет к омыслению особенностей ритмики последующих периодов) следует изучить историю хорея в России, тонических «русских размеров» («русского стиха», или «склада»), проследить, как взаимодействуют различные метры и размеры в пределах одного полиметрического произведения, — но это составит содержание следующей части работы.
